IV.33
М-313(А)
Лермонтов

МАСКАРАД

Лермонтова

СБОРНИК
СТАТЕЙ

ЛЕНИНГРАД

81

1841–1941

29/IX Фролова
16/XII-оч Дементьева

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

17/X	Заболоцкая
12/IX	Лаврентьев
11/VI	Пинчук 15-ти Фролова
14/V	Попандопуло 14/III-72 Беляева
18/I	Ван 10/III-73 Соломина
13/IX-71	Андрианова 25/IX-73 Гапеленами

4/IX-оч Дегтяревой)

15/X Фролова

Тип. им. Котлякова. 140 000 000 241-67

IV.33
М 313(А)
НФ Чит. зала
ЛГТБ
Читальный зал
31536 327559

«МАСКАРАД»

Лермонтова

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П.И.НОВИЦКОГО

К столетию
СО ДНЯ
ГИБЕЛИ
М.Ю.Лермонтова

(1841-1941)

ИЗДАНИЕ ВТО
Москва-Ленинград
1941

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТР ДРАМЫ

13—15 апреля 1940 г. Кабинетом Островского и русской классики Всероссийского театрального общества была созвана научно-творческая конференция, посвященная трагедии Лермонтова „Маскарад". Мысль о созыве конференции возникла не только в связи с юбилейными лермонтовскими датами. Эта мысль возникла из глубочайшей потребности осмыслить творческий опыт советского театра в работе над романтическим спектаклем. Юношеская трагедия Лермонтова вдохновила эту работу и прочно вошла в золотой фонд социалистического театра как одно из самых волнующих и патетических произведений русской классической драматургии.

На конференции очень горячо обсуждались три темы: тема реалистической сущности лермонтовской драматургии, тема романтического спектакля и тема канонического текста „Маскарада". Разногласия наметились только по третьей теме.

Сборник статей, представленный ныне на суд читателей, не является простой переработкой стенограмм конференции. Все статьи написаны заново. Многие статьи сборника написаны на темы, конференцией не обсуждавшиеся. Сборник дает богатый материал по литературной и сценической истории „Маскарада". Он может и должен заинтересовать режиссеров и актеров, работающих над „Маскарадом", и всех читателей, размышляющих над важнейшими творческими проблемами советского театра.

Все участники сборника объединены общим глубоким убеждением в величайшей творческой актуальности „Маскарада“ для советского театра, в том, что „Маскарад“ прочно войдет в репертуар советского театра на равных правах с „Горе от ума“ Грибоедова и „Ревизором“ Гоголя, в победе романтического героического спектакля на советской сцене.

Кабинет Островского
и русской классики ВТО

ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ

ЛЕРМОНТОВ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

I

Лермонтов к 1836 г. исчерпал драматическую форму и более к ней не возвращался. Драматургическая манера Лермонтова не была поддержана русским театром тридцатых годов. Тем не менее драмы Лермонтова не были изолированным эпизодом в истории русского театра. Только прямое запрещение „Маскарада" царской цензурой и официальное преследование этой пьесы до семидесятых годов отодвинули самую значительную трагедию Лермонтова в драматургический резерв. Неверно утверждение, будто „трагедии Лермонтова остались теоретическими опытами, возникшими на основе его исканий в области литературных жанров" (Б. Эйхенбаум, Лермонтов, 1924, стр. 83). Драматизм всего творчества Лермонтова вытекал из огромной силы его ненависти и негодования.

Практика жизни и творчества Лермонтова завершилась его гибелью. Это была борьба не на жизнь, а на смерть. Для теоретических исканий не было времени и места. Один из жанров был раздавлен жандармским сапогом.

Неправильно также утверждение, что „на основе лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева („Жизнь человека", „Черные маски") или Блока" (Б. Эйхенбаум). Пьесы Леонида Андреева были выражением его обреченности, его страха перед жизнью. Пьесы Лермонтова были выражением его страстной борьбы за жизнь. После смерти Тамары возникла борьба за обладание ее „грешной душою" между „мрачным духом сомненья" и „посланником неба" — ангелом. В этой

борьбе „судьба грядущего решалась“ („Демон“, XVI). После гибели Лермонтова возникла борьба за обладание его душой между реакционным романтизмом, отступающим в мистической панике перед жизнью, и революционным романтизмом, практически изменяющим мир. С 1911 г. упадочный, безвольный и ущербный дореволюционный театр начинает свою работу над „Маскарадом“ Лермонтова. 25 февраля 1917 г., в самый канун революции, Александринский театр ставит „Маскарад“. Этот спектакль был последней трагической вспышкой искусства старого порядка. Он был полон предчувствия неотвратимой катастрофы, был разрешен как пессимистическая трагедия рока, в траурном стиле великолепных пышных похорон старого мира. Этот спектакль был кульминационной точкой кризиса буржуазно-аристократической индивидуалистической культуры. В истории искусства редко возникают произведения такого глубокого историко-символического смысла.

И тот же „Маскарад“ появился на советской сцене как результат иного осмысления юношеской трагедии Лермонтова. Новый мир смотрит на драмы Лермонтова другими, „свежепромытыми глазами“ (выражение Гёте в его письме к герцогу Карлу-Августу 25 января 1788 г.). Драматургия Лермонтова пережила второе рождение в социалистическом театре. Героическая юная культура социалистического общества нашла в страстной патетике лермонтовских драм что-то очень для себя близкое и родственное.

2

В последние годы мы были свидетелями многочисленных попыток формалистического литературоведения архаизировать великих поэтов, сбросить их в прошлое, закрепить их за прошедшими веками. Пушкина пытались возвратить к Державину, а Лермонтова — к Жуковскому и Марлинскому. Вдохновитель модернистского искусствоведения Ф. Ф. Зелинский был дальновиднее. Он интересовался более не источниками Цицерона в прошлом, а жизнью его произведений в веках, их судьбою в будущем.

Конечно, прошлое — очень прочная реальность. Его не вырубишь топором. Но жизнь есть творческая организация будущего. И мы заинтересованы в том, чтобы гениальных поэтов прошлого почувствовать и познать как наших совре-

менников, чтобы продвинуть их в будущее. Жизненность и гениальность Пушкина и Лермонтова заключаются также и в том, что они полностью живут в наше время. Мы интересуемся, в частности, исторической судьбой лермонтовского „Маскарада", его участью сегодня, а в особенности завтра.

3

Драматические произведения Лермонтова обладают всеми чертами, характерными для его творчества. Поэзия Лермонтова отличается исключительной эмоциональной напряженностью. Она звучит как туго натянутая струна. Еще одно напряжение — и она оборвется. Его творчество, действительно, носит „характер красноречивой патетической исповеди" (Б. Эйхенбаум). Его патетическое красноречие, его риторическая и публицистическая страстная выразительность не являются литературной манерой. Это непосредственное выражение истинной жизненной сущности поэта. Принцип интонационной выразительности, который утвердили в своем творчестве русские футуристы во главе с В. В. Маяковским, впервые в русской поэзии с непреодолимой силой осуществился в произведениях Лермонтова. Его стих, который столь многие эстеты обвиняли в прозаизме, максимально приближен к разговорной и ораторской речи. Лермонтов чувствовал глубокую потребность обращаться к сердцу своих современников, он жаждал ответной чуткости и сочувствия, невыразимо страдал от холодности, равнодушия, бестрепетности и бездушия окружающей его светской черни. Он или бросал им в лицо свой вольный стих, „облитый горечью и злостью", или через их головы обращался к потомкам. Колоссальная патетика бушует в его словах, рожденных из пламени и света. Это — пафос оратора и борца. Гоголь испугался „излишества и многоречия" Лермонтова. Он принял его страстное красноречие за многословие фразера. Страшная ошибка, когда имеешь дело с поэтом, задыхающимся от мертвого молчания человеческой пустыни! Сокрытый двигатель Лермонтова — не многоречие, а

Души непобедимый жар
И дикой страсти пыл мятежный.

(Посвящение к „Испанцам").

Нетерпеливость, страстность, нетерпимость, глубокая заинтересованность в истине — вот основа патетической риторики и мелодраматизма в драмах Лермонтова. Не „искание в области жанров", а величайшая драматическая действенность мысли и чувства — основная черта его драматургии.

По типу своего мышления Лермонтов — глубоко партийный художник. Эмоциональная выразительность и экспрессивность его творческой манеры являются выражением его идейной пристрастности. Сила ненависти и негодования в нем столь велика, что он создает самые беспощадные и непримиримые политические сатиры. Из ненависти и негодования выросли сатира, драматизм, ораторский пафос, установка на декламацию, острота характеристик, мелодраматически подчеркнутая напряженность интриги.

Светское общество, которое он изображает, — лицемерное и подлое общество глупцов и злодеев. Оно состоит из игроков, шулеров, проходимцев, интриганов, клеветников, отравителей, палачей. Разоблачены все тайны светского этикета, смело и гневно сорваны все маски („приличьем стянутые маски"), обнажена нравственная физиономия светского общества. Моральное негодование Лермонтова достигает такой же силы, как у Грибоедова.

Сила ненависти и негодования не привела поэта к пессимистическому нигилизму. Она заставила его проповедывать героическое сопротивление и апеллировать к будущему. Неоднократно было разъяснено, что образная тема „неба", с таким упорством разрабатываемая Лермонтовым, имеет в виду будущее человечество, означает его порыв к грядущему. Проповедь героизма звучит, „как колокол на башне вечевой", в „Думе", „Поэте" и других произведениях.

Если бы было нужно назвать основные, самые характерные и определяющие черты творчества Лермонтова, выражающие его истинную сущность, то пришлось бы прежде всего указать на эмоциональную напряженность, героическую патетику его поэзии, ее партийную пристрастность, действенность и моральное негодование. Лермонтов требовал активности, подвига, героизма, борьбы до конца. Это в нем главное. Все остальное — производное.

Было бы недопустимой вульгаризацией, в противовес буржуазным литературоведам и философам, видевшим в драмах Лермонтова только выражение символического идеалистического романтизма, рассматривать „Маскарад“ только как попытку реалистического истолкования темы „Демона“, только как психологическую реалистическую драму. Вообще нельзя понять стилистическую сущность творчества Лермонтова, занимаясь метафизическим противопоставлением реалистического метода романтическому. „Небесная“ тематика Лермонтова не носила абстрактно-аллегорического характера. Забвения, смерти, потустороннего мира он не только не искал, а отрицал всем своим существом. Вершины Кавказа, вечные снега, мечты о небесном рае были выражением страстной любви Лермонтова к конкретной земной действительности, к конкретным земным людям, с их земными страстями и стремлениями. Разрешение жизненной трагедии он искал в этом мире, на земле. Но ему было присуще знание лучшего, он отрицал настоящую действительность за ее неполноту и несовершенство, во имя будущего. Идеал совершенства и полноты жизни он жаждал реализовать в человеке и в природе, в земной человеческой жизни, в этом мире. Он любил страстно и преданно, но современных людей избегал, ненавидел, мстил им.

Любил он ночь, свободу, горы,
И все в природе... и людей...
Но избегал их.

(„Ангел смерти“, 1831).

Никто трогательнее Лермонтова не выразил страстную привязанность к земле, к реальному, конкретному, материальному миру.

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю...

(„Молитва“, 1829).

Одним словом, пора понять, что лермонтовский иронический, символический, героический романтизм сродни был романтизму Гейне и Байрона, а не романтизму Новалиса и Шлейермахера. Даже его скорбь носила сатирический характер, была полна горечи, вызова и протеста („Благодарность“, „Отчего“, „И скучно“).

Лермонтовский романтизм был наполнен реалистическим восприятием жизни. И лермонтовский реализм был полон романтического пафоса. Путь к реализму для Лермонтова не означал снижения эмоциональной напряженности и героической патетики его творчества. Путь к реализму не был преодолением романтизма, но был преодолением пессимизма и субъективизма. Для 1841 г. одинаково характерны „Родина" и „Сон", „Выхожу один я на дорогу" и „Тамара". „Герой нашего времени" не только реалистический роман. В его новеллистический цикл входят „Бэла", „Тамань" и „Фаталист". Романтические черты также характерны для этого романа. Патетическая, страстная, лирическая исповедь постепенно сливается с героической эпической темой. Нетерпимый, мятежный, романтический дух, патетическая одержимость являются существенным признаком лермонтовского реализма. Тема об особенностях драматургического мышления Лермонтова не сводится к вопросу о реалистическом методе. Эта тема говорит также о романтическом качестве лермонтовского реализма.

5

Особенности социалистического реализма, как стиля и метода социалистического искусства, с наибольшей полнотой выражены в творческой практике гениального классика пролетарской литературы — А. М. Горького. Выяснение теоретических и принципиальных основ этого стиля является также величайшей заслугой Горького. В ряде статей по вопросам литературы и искусства, написанных после 1932 г., Горький старательно разъясняет, что революционный романтизм является не случайным привеском и дополнением к социалистическому реализму, а его существеннейшею частью, одним из основных качеств, высшей ступенью в его развитии.

Горький ставит вопрос о границах реалистического изображения действительности, будучи встревожен практикой вульгаризаторов, разумеющих под действительностью только реальность сегодняшнего дня. Горький решительно возражает против подобной близорукости. „Мы заинтересованы, — говорит Горький, — в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо нам для более глубокого и ясного понимания всего, что должно быть создано нами, и всего, что мы обязаны искоренить. Ге-

роическое дело требует героического слова" („О пьесах", 1933. Разрядка везде моя. *П. Н.*). Горький требовал от писателей, чтобы они включили в свой обиход изображение не только прошлого и настоящего, но и будущего. На пленуме Правления Союза советских писателей 7 марта 1935 г. он говорил: „А ведь нам необходимо знать не только две действительности — прошлую и настоящую, ту, в творчестве которой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего. Я эти слова о третьей действительности произношу не ради остроумия, вовсе нет. Они мною чувствуются как решительная команда, как революционный приказ эпохи. Мы должны эту третью действительность как-то сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма".

Реализм, который изображает будущее, который не боится преувеличения и крупного плана, который доверяет фантазии и создает образы гигантского художественно-философского обобщения, Горький и называл революционным романтизмом. Горький говорил о „реализме людей, которые изменяют, перестраивают мир", реалистическое образное мышление которых основано на социалистическом опыте. Такой реализм Горький называл „высокой точкой зрения". Это — героический и патетический стиль. Это романтический реализм. „Чтобы ядовитая каторжная мерзость прошлого, — писал Горький, — была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создать необходимое нам новое направление — социалистический реализм" („О социалистическом реализме", 1933). Это новое направление по праву может быть названо в наиболее ярких и патетических своих формах революционным романтизмом. „Наша действительность героична и потому романтична".

„Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое в настоящем, но главным образом способствовать утверждению революционно достигнутого

в настоящем и освещению целей социалистического будущего" („О бойкости", 1934).

Революционный романтизм умеет ценить фантазию, преувеличение, умеет мечтать.

„В литературе „живого героя", человека, творящего социалистическую культуру, следует изображать еще более крупным и ярким, — это не только требование жизни, но и социалистического реализма, который должен мыслить гипотетически, а гипотеза — домысел — родная сестра гиперболе — преувеличению" („Литературные забавы", 1934). В докладе на первом Всесоюзном съезде советских писателей Горький отстаивал права романтического вымысла. „Вымыслить, — говорил он, — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ... Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир".

Так как многие литераторы, а в особенности критики, не понимают внутренней органической связи социалистического реализма с революционным романтизмом, избегают даже говорить о романтизме и сводят социалистический реализм к вульгарному фактологическому протокольному натурализму, то Горький, в порыве полемической ярости, даже прибегал к противопоставлению реализма романтизму, разумея в этом случае, понятно, вульгаризаторский реализм упрощенцев и приспособленцев. „Новая жизнь, созданная у нас, — говорил Горький в беседе с турецкими писателями, — не охватывается приемами реализма. Эти приемы не отражают пафоса нашей действительности. Реализм и пафос не совмещаются. Литературные приемы требуют повышения по сравнению с методом реализма" („Правда", 1932, № 124). Горький ставил перед советским искусством новую творческую проблему: „объединения реализма и романтизма в нечто третье, способное изображать героическую современность более яркими красками, говорить о ней высоким и достойным ее тоном". Горький, конечно, под „третьим" разумел наиболее глубокое качество социалистического реализма. Это качество вырастает из потребности изображать „людей крупных, одержимых одной страстью — великих людей"

(„О пьесах"), настоящих героев нашей героической действительности, из той потребности, которая заставляет весь советский народ слагать и петь героические романтические песни.

Раскрывая лозунг тов. Сталина о социалистическом реализме, А. А. Жданов в своей речи на первом Всесоюзном съезде советских писателей дал четкий ответ на вопрос о взаимоотношениях между социалистическим реализмом и революционным романтизмом. Революционный романтизм — составная органическая часть социалистического реализма.

„Мы говорим, — разъяснял тов. Жданов, — что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами. Наша партия всегда была сильна тем, что она соединяла и соединяет сугубую деловитость и практичность с широкой перспективой, с постоянным устремлением вперед, с борьбой за построение коммунистического общества. Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра подготовляется планомерной сознательной работой уже сегодня".

6

Так драматургическое творчество Лермонтова поднимает ряд самых животрепещущих вопросов теории и творческой практики советского социалистического театра. Советский театр, как в воздухе, нуждается в эмоционально-напряженном, героическом романтическом спектакле. Патетический героический стиль социалистического искусства питается не только тематикой и содержанием эпохи социалистического строительства, он возникает и из опыта революционно-романтического искусства прошлого. Тов. Сталин дал указание советским композиторам о том, что музыка нашей страны должна звучать „радостно и победно". Он исключительно высоко оценил самую романтическую поэму Горького „Девушка и смерть". Юношеские романтические драмы Лермонтова сродни поэти-

ческой культуре раннего Горького. Они сродни юношеской экспрессии нашей культуры. Они помогают выработке и победе той „высокой точки зрения“, которая раскрывает все великолепие нашей действительности и о которой так вдохновенно писал Горький.

Июнь 1940 г.

С. ДУРЫЛИН

ЛЕРМОНТОВ И РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Свое стихотворение на смерть Лермонтова Баратынский начал словами:

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в высших звуках остановит,
Когда тебя во цвете лет
Нетерпеливый рок уловит,
Кого закат могучих дней
Во глубине сердечной тронет?

Поэзия Лермонтова во всем объеме, несмотря на ее богатство, есть творчество, оборванное смертью на полуслове,— но ни к одной области поэзии Лермонтова так не относятся слова Баратынского о том, что это „остановленное" творчество, как к его творчеству драматурга. Но в данном случае „остановила" творчество Лермонтова не смерть, а нечто другое. Говорить о лермонтовской драматургии — необыкновенно трудное дело.

Драматические произведения Лермонтова остались в собрании его сочинений, но его театр при жизни поэта не сбылся. Все, что приходится здесь говорить, приходится говорить в условном наклонении: „если бы Лермонтову удалось сделать то-то", „если бы лермонтовская пьеса попала на сцену".

В 1826 г. Пушкин закончил „Бориса Годунова", а в 1830 г. написал свои болдинские драмы. В 1836 г. Гоголь поставил на сцене „Ревизора".

Между этими датами — 1830 и 1836 гг. — протекало все творчество Лермонтова-драматурга. В 1830—1831 гг. он написал драму „Испанцы", „Люди и страсти", „Странный человек". В 1835—1836 гг. у него шла работа над „Маскарадом";

в 1836 г. написаны „Два брата". Итак, между реалистической трагедией Пушкина и реалистической комедией Гоголя Лермонтов начал создавать свой театр — романтический театр.

Лермонтов начал его создавать со страстным напряжением: за эти шесть лет он создал пять пьес, и сохранилось до десятка планов и наметок других драматических произведений.

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы
И бури тайные страстей.

„Бури тайные страстей" — это лучшее определение не только первой из драм Лермонтова „Испанцы" (1830), но и самой художественно-зрелой из них — „Маскарада" (1834—1835), а одна из драм Лермонтова так и называется: „Люди и страсти".

Стоит прочесть любую реплику или монолог из любой ранней драмы Лермонтова, чтобы создалось впечатление, что читаешь драму одного из немецких поэтов эпохи „Бури и натиска", переведенную на русский язык.

Один из героев Лермонтова, Юрий Волин, восклицает: „Люди, люди... люди... Зачем я не могу любить вас, как бывало?.. Я узнал тебя, ненависть, жажда мщения... Мщения... Ха! ха! ха!.. как это сладко, какой нектар земной!"

Монолог этот со всем его подтекстом бурного страдания и горького протеста, со всем его внешним обликом страстной обвинительной речи — является прямым отзвуком знаменитого монолога Карла Моора из „Разбойников" Шиллера: „Люди, люди! Лживое, лицемерное, крокодилово племя! Их слезы — вода! Их сердца — железо! Поцелуй — в уста, кинжал — в сердце!" и т. д. (I, 2). Власть пламенного монолога Карла Моора над Лермонтовым была так велика, что он заставил жить его отзвуками и другого своего героя: „Люди! Люди! О! Проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство — все куплено кровавыми слезами" — восклицает Владимир Арбенин („Странный человек").

Сюжеты обеих драм взяты из русской жизни, но их построение, их центральный образ, бурное течение речи их главного героя — все это представляется вышедшим из-под пылкого пера ученика или соратника Фридриха Шиллера. К довершению сходства, та драма, из которой взят первый монолог, носит немецкое название: „Menschen und Leiden-

schaften", столь близкое к шиллеровскому: „Kabale und Lie be". Как характерно, что драму с сюжетом из русской жизни Лермонтов озаглавливает по-немецки! В этой шиллеризации самого заглавия драмы Лермонтов без всякой утайки обнаруживает кровную связь своей ранней драматургии с великим немецким драматургом.

Читая юношеские драмы Лермонтова, легко примечать, перевертывая одну страницу за другой: вот это — отражение Лессинга, а вот эта драматическая подробность — от Гюго. Но несравненно чаще, почти постоянно, обнаруживается связь юного драматурга с Шиллером.

Связь эта обнаруживается не только в том, что Лермонтов-драматург написал, но и в том, что он хотел написать для театра. Приведу один пример.

В 1830 г. — к эпохе создания „Испанцев" и „Люди и страсти" — относится набросок Лермонтова:

„Сюжет трагедии. Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками. (Он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет), — он застреливается".

Здесь чувствуется благотворное влияние Шиллера на самый замысел сюжетов Лермонтова.

Лермонтов имел бы полное право назвать свою замышленную драму „мещанской трагедией". Герой его происходит из той среды, которую Шиллер называет „мещанской", и жизненная борьба, которую ему пришлось вести, вся вытекает из того, что на стороне его „мещанства" — ум, талант, знание, благородство, а на стороне его врагов — только привилегия „благородного происхождения" и сила „общественного положения". Враги этого одаренного шиллеровского „молодого человека" — его социальные недруги, и он побежден ими: „он застреливается".

Этот лермонтовский сюжет кажется взятым из записной книжки Шиллера. Но он оказывается родственен длиной веренице излюбленных сюжетов Лермонтова, воплощенных им в целом ряде его поэм. „Мученик мятежный", ищущий воли себе и другим и теснимый суровым жизненным строем, был любимым героем поэтической мечты Лермонтова: в этом мятежном мученичестве за волю страдали и мужали духом испанский узник-монах („Исповедь"), Арсений, представитель русской „вольницы" XVI века („Боярин Орша"), и мрачный и мстительный Вадим (из повести времен пугачевщины).

Ученичество у Шиллера было неизбежно для Лермонтова, продолжавшего в своих драмах то дело, которое он начал в своих поэмах.

Сам Шиллер писал: „Те идеи о свободе и благородстве человека, которые заронены счастливой случайностью, а может быть, и благоприятными условиями воспитания, в восприимчивую душу, приводят ее в изумление своей новизной и действуют на нее со всей силой необычайного и поражающего явления". [1]

Это и сбылось над Лермонтовым, как над Герценом, Огаревым, Белинским, как над целым поколением лучших людей 1830—1840 гг., „Идеи о свободе и благородстве" человека воплощены Шиллером в образы Карла Моора и его товарищей, Фердинанда, Дон-Карлоса, маркиза Позы, и в этой форме — не отвлеченных философских аксиом, а в форме живых, действующих личностей, направляющих свои действия к освободительным целям, — эти идеи Шиллера были легче усвояемы, теснее, сердечнее ощущаемы тем поколением, которому суждено было дать таких вождей революционной демократии, как Герцен и Белинский, и таких поэтов, как Лермонтов.

Свободолюбивые чувства и мятежные действия шиллеровских героев Лермонтов и Герцен направляли в русло русской жизни.

Вот что рассказывает Герцен:

„Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас существующие личности, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей. Сверх того мы в них видели самих себя. Мой идеал был Карл Моор, но я вскоре изменил ему и перешел в маркиза Позу. На сто ладов придумывал я, как буду говорить с Николаем I, как он потом отправит меня в рудники, казнит".

„От Мероса, шедшего с кинжалом в рукаве, „чтоб город освободить от тирана", от Вильгельма Телля, поджидавшего на узкой дорожке в Кюснахте Фогта, переход к 14 декабря и Николаю был легок". [2]

Любовь к Шиллеру — и что особенно примечательно: к драматургу Шиллеру — и действенная ненависть к Ни-

---

[1] Письма о „Дон-Карлосе". Сочинения Шиллера, под ред. С. А. Венгерова, СПБ. 1902, том IV, стр. 242.

[2] „Былое и думы", часть I, глава IV („Ник и Воробьевы горы").

колаю I и крепостнической царской России — это для Герцена два оборота одного и того же чувства. Так было не у одного Герцена, а у всего поколения.

Молодой профессор Московского университета Владимир Сергеевич Печерин в 1836 г., когда Лермонтов уже написал первую редакцию „Маскарада", бежал из царской России и наотрез отказался в нее возвратиться. В своей автобиографии Печерин пишет:

„Я бежал из России, как бегут из зачумленного города. Я бежал не оглядываясь для того, чтобы сохранить в себе человеческое достоинство..."

„Я потерял все, чем человек дорожит в жизни: отечество, семейство, состояние, гражданские права, положение в обществе — все! Но зато я сохранил достоинство человека и независимость духа". [1]

Печерин вспоминает свои стихи, написанные перед бегством из России Николая I:

„Вот блестит хоругвь свободы!
И цари бегут, бегут;
И при звуке труб народы
Песнь победную поют.
. . . . . .
Духов тьмы исчезнет сила,
И взойдет на небеса
Трисиянное светило —
Доблесть, истина, краса.

„В этих стихах целая программа. Все мечты и планы, с которыми я оставлял Россию". [2]

У Печерина, подобно Герцену и Огареву, учителем свободы был Шиллер.

В 1831 г. про Печерина пишет один мемуарист: „Он обожает Шиллера и живет в мире идеалов". [3]

„Я не могу не цитировать Шиллера, — пишет Печерин много лет спустя после бегства из николаевской России, — его стихи вошли у меня в сок и кровь, перевились с моими нервами: словом, вся жизнь моя сложилась из стихов Шиллера, особенно из двух поэм: „Sehnsucht" и „Der Piligrim".

Вспоминая юношеские мечты о чудесных странах свободы, Печерин писал: „Сердце на крыльях пламенного желания

---

[1] В. С. Печерин. Замогильные записки, изд. „Мир", М. 1932, стр. 37, 115.
[2] Там же, стр. 18—19.
[3] М. О. Гершензон. Жизнь Печерина, М. 1910, стр. 53.

летело в эти блаженные страны, и Шиллерова Sehnsucht переливалась в русские стихи: „Ах, из сей долины тесной, хладною покрытой мглой, где найду исход чудесный? Сладкий где найду покой?“[1]

Он нашел этот исход в бегстве из царской России на Запад, в кружки утопических социалистов.

Лермонтов не оставил нам ни дневников, ни переписки, по которым можно было бы проследить ту умственную и сердечную почву, на которой выросла его драматургия.

Но признания Герцена и Печерина с достаточной ясностью показывают ту идейную атмосферу, вскрывают ту политическую почву, на которой выросла драматургия Лермонтова, и с полной очевидностью обнаруживают жизненные задачи и идейное устремление лермонтовской драматургии.

Юноша-драматург, отражая устремления и чаяния лучших людей своего поколения, хочет делать в России то же дело освободительного романтического театра, которое Шиллер делал в Германии.

Лермонтов учится у Шиллера, но вовсе не хочет повторять Шиллера. У него свои темы, свои внутренние задачи, своя любовь и ненависть. Каждая его драма — как и его поэмы — больше или меньше, полнее или короче является его л и ч н о й и с п о в е д ь ю. Фернандо в „Испанцах“, Юрий в „Людях и страстях“, Владимир в „Странном человеке“, другой Юрий в „Двух братьях“ — это сам Лермонтов, в романтическом обличьи, скроенном по одеждам шиллеровских героев, но с собственной живою правдою чувств, с горячей устремленностью своей собственной мятежной мысли. Ни одному из этих героев Лермонтова нет места в окружающей жизни и среде. Каждый из них — одинокий отщепенец, непокорный протестант против господствующего уклада жизни. У каждого из них сердце бьется свободнее, чем у их сверстников и современников: вот почему им одинаково тесно и в Испании времен инквизиции и в России эпохи Николая I, — в той самой крепостнической царской России, от тесноты которой так жестоко страдал сам Лермонтов.

Тот крик негодования на гнетущую тесноту жизни, на безысходную темничность, тюремность русской жизни, тот страстный и горький крик, который слышится в стихах Лермонтова 1837—1840 гг., был слышен уже в первых его пьесах

---

[1] „Замогильные записки“, стр. 27, 33.

В глазах Белинского, „Разбойники“ Шиллера — это „пламенный дикий дифирамб, подобно лаве исторгнувшийся из глубины юной, энергичной души“.

В этих словах „неистового Виссариона“ содержится лучшая характеристика ранних драм Лермонтова.

Помимо литературных влияний, помимо горестных впечатлений, вынесенных из жизни, помимо мятежных чувств, одушевлявших благородное сердце юноши Лермонтова, было еще одно могучее влияние, которое заставляло Лермонтова перо лирика сменять на перо драматурга. Это — влияние театра, а в нем — влияние гения Мочалова.

Мочалов, великий актер романтической „бури“ и мятежного „натиска“ на холодные твердыни косного быта и житейской косности, был одним из самых несомненных и лучших вдохновителей Лермонтова-драматурга.

„Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские. *С. Д.*) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видели здесь Игрока, трагедию Разбойники. Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина“.

В этом письме к М. А. Шах-Гирей (1829) пятнадцатилетний мальчик вступает в спор, разделявший всегда тех, кто посещал театр, и с полной решительностью становится на сторону Мочалова против Каратыгина, о котором Щепкин, подчеркивая гениальную вдохновенность Мочалова, утверждал: „Каратыгин — мундирный Санкт-Петербург, затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад, непременно с левой ноги“.

Мальчик Лермонтов видел Мочалова в двух его ролях — Жермани-сына в мелодраме Дюканжа „Тридцать лет, или Жизнь игрока“ и в роли Карла Моора в „Разбойниках“ Шиллера.

И всюду страсти роковые
И от судеб защиты нет —

вот то высокое потрясение, которое юноша Лермонтов выносил от игры Мочалова в „Жизни игрока“. К образу рокового игрока вполне приложимо то, что Аполлон Григорьев сказал о другой роли Мочалова, — мелодраматический персонаж „вырастал у него в лицо, полное почти байроновской меланхолии“, в подлинного романтического несчастливца, „человека Рока“, каких так много в поэмах Лермонтова.

Трагический герой вольности и чести, свободолюбивый Карл Моор, в исполнении Мочалова, был любимым героем целого поколения, к которому принадлежали Белинский, Герцен, Огарев. Карл Моор был любимым героем и юноши Лермонтова. Он любил его за то же, за что любил его сам Шиллер:

„Этот своеобразный полк, который разбойники сформировали, чтобы противостоять бюргерскому обществу, стеснения, пороки и опасности их жизни — все это влечет нас ближе к ним... Меч Карла повергал в ужас маленьких тиранов". [1]

Герцен, как и все его поколение, включая Лермонтова, узнал Карла Моора в живом действии его пламенного сердца — узнал в воплощении Мочалова. „Он знал, — говорит Герцен про Мочалова, — что его иногда посещает какой-то дух, превращающий его в Гамлета, Лира или Карла Моора, и поджидал его". [2] Это вдохновенное „превращение" актера в образ, это полное саморастворение в образе, уничтожив актера, ставило зрителей лицом к лицу с самим Карлом Моором, заставляя трепетать восторгом от этой прямой встречи с героем свободолюбивой воли.

Белинский именно на примере „Разбойников" раскрывал перед зрителем 1830-х гг. всю пропасть, лежащую между мундирным декламатором и великим артистом „бури и натиска". Монологи Карла в устах Мочалова — „это лава всеувлекающая, это черная туча, внезапно разражающаяся громом и молниею, а не придуманные заранее театральные штучки (намек на Каратыгина. *С. Д.*). О! в вас нет души человеческой, нет чувства человеческого, если при этом вы не обомрете от ужасного и вместе сладостного восторга!" [3]

Этим „ужасным и вместе сладостным восторгом" великий актер-романтик одинаково воспламенял в „Разбойниках" и самого Белинского, и Герцена, и Лермонтова.

Лермонтов заразил этим „восторгом" и тот вольнолюбивый круг московских студентов 1830-х гг., — сверстников по университету Белинского, Герцена и самого Лермонтова, — который выведен в 4-й сцене „романтической драмы" „Странный человек" и в „Людях и страстях". Лермонтовские юноши этих драм полны отзвуками игры Мочалова в „Разбойниках" и „Коварстве и любви".

---

[1] К. Анисимова. Ранний Шиллер, сб. „Ранний буржуазный реализм", Л. 1936, стр. 480.

[2] „Былое и думы", часть VII, глава LXIV.

[3] „И мое мнение об игре г. Каратыгина" („Молва", 1835). Полн. собр. сочинений под ред. С. А. Венгерова, том II, СПБ. 1900, стр. 105—106.

Лермонтовские студенты, как и он сам, воспринимали шиллеровских „Разбойников“ как бурный протест, как призыв к вольности чувств и мыслей. Со сцены Малого театра не произносилась знаменитая фраза Карла Моора: „Поставьте меня во главе войска таких молодцов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женским монастырем“, — но эта фраза звучала, на слух Лермонтова, в молниях мочаловской „бури и натиска“, в которую он превращал роль Карла Моора.

В образах „Странного человека“, его предшественника — Юрия Волина („Люди и страсти“) и преемника — другого Юрия („Два брата“) чувствуется не просто литературное влияние Шиллера, а прямое воздействие шиллеро-мочаловского театрального образа Фердинанда и Карла Моора.

Лермонтов вместе с Белинским, Герценом и др. познакомился с вольнолюбивыми героями Шиллера через книгу, но сблизился и сдружился с ними через властительный гений Мочалова.

Аполлон Григорьев был кругом прав, когда писал: „С Мочаловым сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни... Факт несомненный, что не Мочалов создался по данным нашего извне пришедшего романтизма... а сам он творил вокруг себя оригинальный романтический мир; что выразитель явился в лице его прежде выражения идеи в слове и поэтическом образе. Факт также несомненный, что мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи; в свою очередь внес в массу общей жизни свое могущественное веяние, которое отдалось и в слове, и в звуке, и в нравственном настройстве известного поколения“. [1]

Театральный образ романтического героя-мятежника, созданный Мочаловым и волнительно пережитый Лермонтовым, получал под пером поэта новое драматическое бытие в его Фернандо („Испанцы“), Юрии Волине („Люди и страсти“), Владимире Арбенине („Странный человек“), Юрии („Два брата“).

Всеми этими драмами Лермонтов возводил здание освободительного романтического театра — по чертежам Шиллера, под руководством Мочалова, этого несравненного строителя

---

[1] Ап. Григорьев. Сочинения, том I, СПБ, 1876, стр. 287—288, 347—348.

романтических образов, но из материалов собственного сердечного, умственного и жизненного опыта.

Чрезвычайно замечательно, что драмы Лермонтова — все стоят на почве освободительного романтизма и вполне чужды романтическим влияниям иного оттенка. Лермонтов мог читать немецких романтиков, далеко отошедших от „бури и натиска", мог видеть того же Мочалова и в замечательной романтической роли — Яромира в „Праматеря" (Die Ahnfrau) Грилльпарцера (драма шла в 1831 г.), но никакого следа влияния на Лермонтова этого романтизма без освободительной мечты-мысли мы не находим. Этот романтизм таинственного мистического мрака и средневековых суеверий, романтизм Шлегеля, Тика и др., для Лермонтова — чужой романтизм. К нему относятся позднейшие осудительные слова Лермонтова:

Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья,
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Мистико-феодальный романтизм Грилльпарцера, Тика, Шлегеля не отразился ничем в поэзии Лермонтова.

Лермонтов в своих драмах неизменно остается на почве шиллеровских заветов освободительной драмы революционного театра.

В своей статье „Каково, собственно, может быть действие хорошего постоянного театра", как и в более ранней статье „О современном немецком театре" (1782), Шиллер считает театр источником распространения освободительной мысли: „Область подсудности театру начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, купленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяние сильного издевается над ее бессилием и страх человеческий связывает руку властей, театр забирает меч и весы и тащит порок к ужасающему суду". [1]

Этот вольный меч суда и кары держал в своих руках юноша Лермонтов, когда, „упорствуя, волнуясь и спеша", писал одну за другой свои романтические драмы.

Драмы Лермонтова — не просто „романтические пьесы" с повышенными чувствами и возвышенными героями, каких немало появлялось в те времена. Романтические драмы

[1] Собрание сочинений Ф. Шиллера, изд. „Academia", том II, М.—Л. 1936, стр. XII.

юноши Лермонтова все были преисполнены чувств, мыслей и драматических положений, призывавших к освобождению человека от цепей всяческого порабощения. Они богаты идеями, горячо осуждающими насильничество и произвол всех видов и обличий; они богаты призывами, которые в условиях царской России не могли бы не звучать политически, если бы эти драмы вышли на подмостки театра. Оружие Лермонтова-драматурга — романтический кинжал, но этот романтический кинжал всегда направлен против настоящих зол и злодеяний русской жизни и действительности 1820—1830-х гг. В драме „Испанцы" слышен пламенный протест против угнетения народностей, против клерикального деспотизма и против общественного неравенства. В драме „Люди и страсти" нельзя не видеть столь же горячего протеста против семейного деспотизма и крепостного холопства. В „Странном человеке" Лермонтов соединяет свой негодующий голос с теми, кто вел борьбу против крепостного права. Сцена с „мужиком" в этой пьесе принадлежит к числу наиболее ярких и смелых изображений ужасов крепостного права, появившихся за все время между „Путешествием" Радищева и повестью Герцена „Сорока-воровка". „Мужик седой" рассказывает одному из персонажей пьесы, Белинскому: „Раз как-то барыне донесли, что, дискать, „Федька дурно про тебя говорит и хочет в городе жаловаться!" — А Федька мужик был славной. Вот она и приказала руки ему вывертывать на станке... а управитель был на него сердит. Как повели его на барский двор, дети кричали, жена плакала... Вот стали руки вывертывать. „Господин управитель!" сказал Федька, „что я тебе сделал? ведь ты меня губишь!"... — „Вздор!" сказал управитель... да вывертывали, да ломали. Федька и стал безрукой. На печке так и лежит да клянет свое рожденье..."

В ответ на успокоительные речи барчука Белинского, верящего в существование законности в дворянско-самодержавном заповеднике Николая I, крепостной крестьянин отвечает:

„Где защитники у бедных людей? У барыни же все судьи подкуплены нашим же оброком".

Выслушав горькую повесть крестьянина, Владимир Арбенин, герой драмы, „в бешенстве" (такова ремарка Лермонтова) восклицает:

„Люди! Люди! — и до такой степени злодейства доходит женщина, творение иногда столь близкое к ангелу... О! проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство — все

куплено кровавыми слезами. Ломать руки, колоть, сечь, выщипывать бороду волосок по волоску!.. О боже!.. при одной мысли об этом я чувствую боль во всех моих жилах... я бы раздавил ногами каждый сустав этого крокодила, этой женщины!.. один рассказ меня приводит в бешенство!.."

По уходе крестьянина Владимир с горечью и отчаяньем восклицает: „О, мое отечество! О, мое отечество!"

Приведенный эпизод с „мужиком" показывает, до какой суровой правды и реалистической силы доходил освободительный протест в юношеских драмах Лермонтова. Пламенность негодования героев-одиночек направлена в этих пьесах на жизненные явления и факты, изображенные с той верностью действительности, с тем правдоподобием русского помещичье-крепостного быта и жизненного уклада, которые в отдельных сценах драмы „Люди и страсти" и „Странного человека" изобличают будущего создателя „Максима Максимыча", реализмом которого восторгались Гоголь, Л. Толстой и Чехов.

Своими драмами Лермонтов создал репертуар для освободительно-романтического театра в России, построенного на тех философских основах и художественных образцах, которые дал Шиллер.

Лермонтов больше всех сделал для этого театра, но он был не одинок в своей работе.

Общеизвестна замечательная драма В. Г. Белинского „Димитрий Калинин", звучащая пламенным протестом против крепостного права.

Она выросла на той же почве, что и пьесы Лермонтова. Ее герой кажется двойником лермонтовского „странного человека". Многие страницы и монологи этих двух драм как бы параллельны; иногда они кажутся как бы двумя редакциями одной и той же драмы.

Спорят о том, читал или не читал Лермонтов „Димитрия Калинина". Но дело не в том, читал или не читал Лермонтов драму Белинского, или, обратно, Белинский драму Лермонтова „Странный человек", — дело в том, что оба они не только читали, но боготворили шиллеровских „Разбойников" и „Коварство и любовь", оба они учились у Шиллера поэтике и тематике освободительной романтической драмы. Оба они были пленены романтическим гением Мочалова, оба дышали одним и тем же воздухом идейных вершин своей эпохи — и оба стремились выразить свой живой протест против вопиющих явлений русской действительности, пользуясь художественной формой, взятой у Шиллера и Мочалова.

Возникновение драматургии освободительного романтизма, возглавлявшейся Лермонтовым, было одним из первых признаков пробуждения после политического сна, вызванного разгромом декабрьского движения. В форме романтической драмы был заявлен протест против этого рабьего сна и благонамеренного безмолвия. Романтические пьесы Лермонтова, Белинского, Печерина и немногих других были

Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Судьба этой драматургии „бури и натиска" была печальна. Если бы драмы Лермонтова „мочаловского периода" были представлены в цензуру, нет сомнения, они подверглись бы полному запрещению. Про Владимира, героя „Странного человека", в московском дворянском кругу утверждали, что „Арбенин не заслуживает названия дворянина, что у него злой язык и так далее". Этот приговор николаевская цензура должна была бы вынести самому Лермонтову как автору „Странного человека" и других драм. Драма В. Г. Белинского „Димитрий Калинин", обладающая подлинным идейным и стилистическим родством со „Странным человеком", хотя и написанная совершенно независимо от него, была запрещена цензурой. По словам самого Белинского, его сочинение „признано было безнравственным, бесчестящим университет и о нем составили журнал". Белинскому, по сообщению его товарища Аргиландера, „грозили, что с лишением прав состояния он будет сослан в Сибирь, а могло случиться еще что-нибудь хуже". [1] В конце концов Белинский был исключен из университета.

Подобная участь ожидала бы и другого студента Московского университета тех же годов, М. Ю. Лермонтова, если бы он представил одну из своих драм в цензурный комитет.

Цензура Николая I, запретившая для сцены „Орлеанскую деву", „Заговор Фиеско в Генуе" и „Вильгельма Телля" и готовившаяся запретить и без того жестоко изуродованных цензорами „Разбойников", „Коварство и любовь" и „Дон-Карлоса" (запрещение это последовало в 1840-х гг.), не могла бы пропустить ни одной из драм Лермонтова, где шиллеровская мятежная „буря" поднята на мнимо-благополучных равнинах Российской империи, а романтический „на-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, том I, М. 1900, стр. 139—140.

тиск" направлен против таких твердынь этой империи, как крепостное право, религиозные предрассудки, социальное неравенство и угнетение бесправных народностей.

Ранние лермонтовские драмы — это настоящий русский мочаловский романтический репертуар; легко представить себе, какие неудержимые потоки освободительных чувств и мыслей возбудил бы великий трагик в своих зрителях, если бы ему суждено было выступить в лермонтовских романтических ролях! Роли Фернандо, Юрия Волина, Владимира Арбенина — это роли, написанные на художественный рост и артистический темперамент Мочалова.

Лермонтов и Мочалов призваны были создать в России подлинный романтический театр „бури и натиска".

Но юношеские драмы Лермонтова были напечатаны только через полвека после того, как были написаны. Лермонтов никогда не делал попытки к их изданию и к постановке на сцене, и, повторяю, если бы и была сделана им такая попытка, она привела бы к запрету пьес и к плохим следствиям для самого драматурга. Николаевской эпохе нужен был совсем другой романтический театр. Ему нужен был Кукольник, а не Лермонтов, Каратыгин, а не Мочалов.

2

Увенчание Кукольника как казенного романтического драматурга произошло в 1834 г., а в 1835 г. Лермонтов уже сделал вторую попытку заложить фундамент русского освободительного романтического театра. Он написал „Маскарад".

К трем первым своим драмам („Испанцы", „Люди и страсти", „Странный человек"), как и к примыкающей к ним драме „Два брата" (1835), Лермонтов отнесся как к пробам пера драматурга, но „Маскарад" он представил на театр.

В мою задачу не входит ни творческая, ни литературная, ни сценическая история „Маскарада", не входит и сложная история цензурных мытарств „Маскарада". Моя задача — указать место „Маскарада" в театре Лермонтова и в русском романтическом театре вообще.

Лермонтов страстно желал видеть „Маскарад" на сцене, упорно борясь с цензурой, а цензура столь же упорно отказывала ему в разрешении.

Цензор Ольдекоп так мотивировал запрещение той редакции „Маскарада", в которой он широко известен (4 акта,

с Неизвестным): „Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли их вводить у нас? Нужно ли вводить отраву в семьях? Перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени". [1]

„Драма „Маскарад", — писал Лермонтов в 1837 г. в официальном объяснении по поводу его стихов на смерть Пушкина, — отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена".

Свой отзыв о „Маскараде" цензура так мастерски замаскировала, что Лермонтов — таков смысл приведенного его признания — готов был верить тому, что его драма запрещена за густоту романтической атмосферы, за то, что в его „Маскараде" слишком явно буйствуют, по его собственному выражению, „бури тайные страстей".

Цензура обманула Лермонтова: „резких страстей" и „недостаточно награжденной добродетели" — по выражению цензора — было вдоволь в неисчислимом мелодраматическом переводном хламе, благополучно заполнявшем тогда александринскую сцену, не встречая цензурного запрета.

Гоголя приводил в ужас поток романтических драм и мелодрам, заполонявших театр:

„Уж лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света. Какое обезьянство!.. Дюма, Деканж и другие стали всемирными законодателями!.. Клянуся, XIX век будет стыдиться за эти пять лет! О Мольер!.. Лессинг, и ты, благородный, пламенный Шиллер, в таком поэтическом свете выказавший достоинство человека! взгляните, что делается после вас на нашей сцене; посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама..."

В гневном выпаде Гоголя очень важно упоминание о Шиллере. Гоголь резко противопоставляет здесь благородные „бурю и натиск" Шиллера — мутным волнам мело-

---

[1] Доклад цензора Ольдекопа, см. „Ежегодник императорских театров", 1911 г., кн. V, стр. 55—59.

драматизма „романтических“ чудовищных страстей у французских авторов.

За шесть лет, предшествовавших окончательному запрету „Маскарада“ (1830—1836), „первый трагический актер“ В. А. Каратыгин перевел и переделал больше дюжины трагедий, драм и мелодрам с „резкими страстями“ и „недостаточно награжденными добродетелями“. Все эти пьесы с бурными страстями и кровавыми происшествиями, без всякой задержки пройдя через цензурную заставу, преблагополучно игрались в бенефисы самого В. А. Каратыгина или его жены. Сам Николай I с покровительственным панибратством спрашивал своего любимца В. А. Каратыгина: „Сколько раз зарезал ты в нынешнем году или удушил жену твою на сцене?“

Более того, Николай I даже наградил главного поставщика этих романтических мелодрам, о котором с такою ненавистью говорил Гоголь: он пожаловал Александру Дюма-отцу свой именной перстень за поднесенную мелодраму „Алхимик“. [1]

Дело было не в романтических страстях „Маскарада“.

На пути построения новой романтической драмы Лермонтов встретился с Грибоедовым.

О в л и я н и и Грибоедова на „Маскарад“ говорилось не однажды, подобно тому, как говорилось (Висковатовым, Н. Котляревским, М. Яковлевым, Дюшен, Ефимовой и др.) о „влияниях“ на эту драму различных драматургов от Шекспира до Коцебу. Но речь должна итти не о в л и я н и и Грибоедова на Лермонтова: речь должна итти о том, что Лермонтов взял на себя п р о д о л ж е н и е дела Грибоедова, продолжение его драматической сатиры на высшее общество.

Лермонтов явился прямым драматическим преемником-наследником Грибоедова.

„Горе от ума“, наряду с вольными стихами Пушкина, Рылеева и Вяземского, было излюбленным произведением в агитационной литературе декабристов; в картине „грибоедовской Москвы“ они видели политическую сатиру на дворянское крепостничество и реакционерство.

Комедия Грибоедова была запрещена, а декабрист А. А. Бестужев открыто печатал о ней: „Рукописная комедия г. Грибоедова „Горе от ума“ — феномен, какого не видали мы от времен „Недоросля“. Толпа характеров, обрисованных смело

---

[1] С. Д у р ы л и н. Александр Дюма-отец и Россия. „Литературное наследство“, том 31—32, М. 1937, стр. 504—507.

и резко; живая картина московских нравов; душа в чувствованиях; ум и остроумие в речах; невиданная доселе беглость и природа разговорного русского языка в стихах, — все это завлекает, поражает, приковывает внимание. Человек с сердцем не прочтет ее, не смеявшись, не тронувшись до слез. Люди привычные даже забавляться по французской систематике или оскорбленные зеркальностью сцен, говорят, что в ней нет завязи, что не по правилам нравится, но пусть они говорят, что им угодно: предрассудки рассеются, и будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных". [1]

Сквозь похвалы литературным достоинствам комедии в словах Бестужева звучит горячая хвала „зеркальности сцен", „смело и резко" отражающих жизнь, звучит хвала тому, что эти сцены „оскорбляют" действительных Фамусовых и Молчалиных, узнающих себя в грибоедовских персонажах. Декабрист Бестужев спешит подчеркнуть „душу в чувствованиях", „ум и остроумие в речах", — конечно, эта хвала относится к непокорной „душе" Чацкого, пламенеющего протестующим гневом, к его „уму", переживающему тяжкое „горе" от „насилия бессмертной пошлости людской".

Все это полностью может быть отнесено и к „Маскараду". Его „зеркальность" сатирических сцен „смело и резко" отражает пустоту и пошлость высшего петербургского общества. Страстная, негодующая „душа в чувствованиях", злой „ум и остроумие в речах" — это ли не лучшая характеристика Арбенина, героя „Маскарада"?

Цензоры упорно запрещали „Маскарад" не потому, что Арбенин кипел буйством страстей и отравлял свою жену. Запрещали оттого, что Лермонтов продолжал в „Маскараде" дело Грибоедова, начатое в „Горе от ума".

Внутреннее сходство „Маскарада" с комедией Грибоедова было при самом ее зарождении замечено консервативным писателем А. Н. Муравьевым:

„Пришло ему [Лермонтову] на мысль написать комедию вроде „Горе от ума", резкую критику на современные нравы, хотя и далеко не в уровень с бессмертным творением Грибоедова. Лермонтову хотелось видеть ее на сцене, но строгая цензура Третьего отделения не могла ее

[1] „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 г.", „Полярная звезда" за 1825 год.

пропустить. Автор с негодованием прибежал ко мне и просил убедить начальника сего отделения моего двоюродного брата Мордвинова быть снисходительным к его творению; но Мордвинов остался неумолим; даже цензура получила неблагоприятное мнение о заносчивом писателе, что ему вскоре отозвалось неприятным образом".[1] Последней фразой Муравьев, хорошо осведомленный о мнениях III отделения, намекает на ссылку, постигшую Лермонтова за стихи на смерть Пушкина. В 1837 г., когда появились эти стихи, когда гневно прозвучало в них обличение:

Вы, жадною толпою стоящие у трона,
Свободы, гения и славы палачи,
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи! —

литературные исследователи из III отделения сумели найти крепкую связь между этими обличительными стихами, направленными против высшего общества, и между запрещенной обличительной драмой, направленной против того же общества, и то, что тогда, в 1835—1836 гг., автор „Маскарада" так упорно, вопреки воле III отделения, добивался ее постановки на сцене, было теперь, в 1837 г., сочтено за такое же упорство пропагандиста вредных идей, как и распространение в рукописи заведомо нецензурного стихотворения „Смерть поэта".

Прежние критики и исследователи „Маскарада", сосредоточивая все свое внимание на личности Арбенина, мало обращали внимания на то, какое видное место отведено в пьесе показу светского общества царского Петербурга. Из десяти картин, образующих пьесу, пять — целая половина — уделена Лермонтовым этому показу. Мы видим дворянский Петербург в игорном доме, на публичном маскараде, на балу, вновь за картами, но в другом месте (4-я картина II действия) — и, наконец, мы видим этот светский Петербург в трауре, у гроба погибшей Нины. Поэт хочет, чтобы мы увидели одних и тех же лиц в разгуле страстей, жадно сгрудившимися над кучами золота, — и их же, поставленных лицом к лицу со смертью, в соседстве с могилой. Если в сцене на балу —

При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем скованные маски,

[1] А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами, Киев, 1871, стр. 22.

то те же лица в сцене маскарада являются в действительных масках, позволяющих им сменить „затверженные речи“ иными, мнимо-свободными разговорами.

Грибоедов написал сатирическую комедию из жизни высшего общества. Лермонтов написал сатирическую драму, — еще точнее: грозную трагикомедию из жизни того же общества. Но он взял еще более высокий слой дворянского общества: у Грибоедова — сонная барская Москва, у Лермонтова — деятельный правительственный Петербург.

Лермонтов изображает это общество, мнящее себя „светом“ целой страны, в состоянии падения и разложения еще более глубокого, чем то, в котором показана грибоедовская Москва.

Между грибоедовской Москвой и лермонтовским Петербургом лежит историческая грань — 14 декабря 1825 г. В декабрьское движение ушли все лучшие оппозиционные силы дворянской интеллигенции. Если в обществе Фамусовых и Молчалиных еще горел своей смелой мыслью и разил своим острым словом будущий декабрист Чацкий, то теперь, в начале 1830-х гг., в обществе Казариных и Звездичей исчезла самая память о Чацком: Чацкие в это время томились в сибирской ссылке и каторге. Самое имя их было запретно.

Лермонтов с яркой отчетливостью изобразил два жребия, уготованные последекабрьскому поколению в это глухое безвременье. Или человек этого поколения, „в 20 лет желающий чего-то“,

будет вечной одержим зевотой
И в тридцать лет покинет край родной
С больною грудью и больной душой, —

или, наоборот, человек этого поколения станет,

как глупая овца,
В рядах дворянства с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца,
Искать чинов, мирясь с людским презреньем.

В „Маскараде“ Лермонтов изображает тех, кто с полнейшим раболепством принял это верноподданническое „овечество“ перед Николаем I, и того, кто, не сумев, или, точнее, не пожелав уместить себя в этот жребий, взял на себя невыносимое бремя одиночества, — изображает Арбенина.

К добру и злу постыдно равнодушны
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно молодушны,
И перед властию — презренные рабы.

В сложной и яркой картине Лермонтов показывает в „Маскараде“ то дворянское стадо, которое вызвало в нем эти гневные строки.

В „Маскараде“ общий фон, общая почва одна для всех — это жажда золота. Безумная погоня за ним на зеленом поле составляет самый сюжет пьесы.

Если вспомнить, что все игроки в „Маскараде“ — представители высшего круга столичного дворянства, то понятно, почему цензура Николая I так и не пустила на театр сцену в игорном доме: нельзя было до такой степени обнажать гнойник высшего света, чтобы на одного грибоедовского московского Загорецкого („известный он мошенник, плут“) вывести несколько великосветских Загорецких, которых „всюду принимают“, даже без былого предупреждения: „при нем остерегись: переносить горазд и в карты не садись: продаст!“

Фигуры „Маскарада“, в сравнении с персонажами „Горя от ума“, яснее всего показывают, как глубоко после разгрома декабристов высшее дворянское общество шагнуло в грязь морального и всяческого разложения. Показывать это на сцене — значило выносить смертный приговор этому обществу, и правительству Николая I нельзя было отказать в последовательности, когда оно запрещало пьесу Лермонтова. Лермонтовский „железный стих, облитый горечью и злостью“, не могли обуздать никакие цензурные запреты и жандармские уроки; стих этот обличал, негодовал и казнил вольно и неуемно.

Грибоедов столкнул Москву Фамусовых и Молчалиных с вольнодумцем мысли Чацким. Лермонтов столкнул свой Петербург баронесс и князей Звездичей с вольнодумцем чувств и житейской морали — с Арбениным.

Как Чацкий, Арбенин презирает вскормившую его среду. Ему давно видна неисцелимая пошлость Звездичей и баронесс, его сильному чувству тесны рамки светских условностей и убогих внешних правил, которым подчинена жизнь светской черни. Его зоркому взгляду ясна ничтожность людей, дел и мнений, которые его окружают. Подобно Чацкому, с уст Арбенина не сходят злые эпиграммы на всех, кто его окружает. Когда Арбенин говорит о светской толпе, о хозяевах жизни, он постоянно эпиграммирует: до такой степени она ему ненавистна, до такой степени он не приемлет ее мыслей, чувств, жизненных вожделений. Эпиграммы Арбенина еще злее, еще ядовитее, чем эпиграммы Чацкого. У Чацкого

есть еще непочатый запас молодости, он еще верит в свои силы, в возможность победы над Фамусовыми и Молчалиными. Арбенин в это не верит: Звездичи навсегда останутся Звездичами, и победа над ними невозможна. В чувствах, в мысли, в жизневоззрении Арбенина живет великое разочарование. Он давно сделал для себя вывод из всех „дел и и дней", своих и чужих:

Что жизнь? давно известная шарада
Для упражнения детей,
Где первое — рожденье, где второе —
Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
Где смерть — последнее, а целое — обман.

Но чем яснее и неопровержимее для Арбенина этот вывод — вывод, близкий к известному лермонтовскому выводу:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка! —

тем строже его самообладанье, тем холоднее его презренье к шутящим эту „шутку".

Свою внутреннюю свободу и гордую независимость Арбенин, как пушкинский Сальери, охранял ядом, с которым не расставался. И ядом же смертельно-жалящего сарказма он победоносно обороняется от „бессмертной пошлости людской".

Беспокойный, свободный дух, влитый Лермонтовым во всех его отщепенцев и мятежников, от „Демона" до Арсения в „Боярине Орше"; их гордый взор, которым они презрительно оглядывают унылый замкнутый круг человеческого бывания и еще более тесного получеловеческого бытования; сознание своих великих сил, бесплодно растрачиваемых в этом бывании и бытовании; наконец, их неисходное высокое одиночество, которое они ощущают как единственное условие достойного их „бытия", — все это богатство романтического „Я" Лермонтов, собрав от прежних своих героев, вместил в Арбенина.

Но в отличие от прежних героев, которыми он населял романтические страны Востока и Запада, он придал Арбенину черты своего современника.

Замечательно, что именно в драмах у Лермонтова идет последовательное осовременение романтического героя. В „Испанцах" герой еще взят из чужой страны и из чужого века, но во всех последующих драмах герой у Лер-

монтова осовременивается: это русский „молодой человек“ из дворянского круга, тогда как в поэмах у Лермонтова попрежнему еще действуют испанцы, духи, демоны, славянские витязи. Арбенин завершает это осовременение героя.

Биография Арбенина дана Лермонтовым в трагической редакции. Но можно указать ряд житейских Арбениных, чьи биографии остались в тесно-прозаическом, бытовом или даже в уголовном плане.

Арбенин — меньше всего „покорная овца“ дворянского стада. У него неистребимая жажда независимости и полной личной свободы. Он — достойный сомятежник таким мятежникам, как герои ранних драм и поэм Лермонтова. У него общая романтическая родословная с Демоном, с его „беспокойностью и порочностью“.

„Ни в чем и никому я не был в жизнь обязан“ — говорит он. Как Печорин, Арбенин мог бы сказать про себя: „Я чувствую в душе моей силы необъятные“. Лермонтов наделил Арбенина немалыми запасами своей собственной тонкой иронии, высокой грусти и пламенной ненависти. Лермонтов напитал Арбенина тем же духом протеста, каким был полон сам и который так любил и искал в Байроне. В этом смысле Арбенин — один из самых ярких романтических образов, какие только есть в русской поэзии: одинокий отщепенец с мятежным духом, с железной волей, он в творчестве Лермонтова стоит между Демоном и Печориным.

Но все своеобразие „Маскарада“ состоит в том, что Лермонтов не захотел изъять своего героя из подвластия тому круговороту жизни, в котором он заключен вместе с другими. Если своих прежних героев Лермонтов высоко возносил над жизнью, как Демона „над вершинами Кавказа“, то Арбенина он никуда не возносит и не отъединяет от тех, кем он окружен. Демон застывает над ледяными вершинами в величии трагического одиночества. То, что совершается с Арбениным, это только одною своей стороной — романтическая трагедия; по существу же — это социальная трагикомедия.

Лермонтов с такой же суровой правдивостью отнесся и к Арбенину, как и к другим действующим лицам „Маскарада“. [1]

---

[1] Уместно вспомнить замечание В. Д. Спасовича: „По методу беспощадного психологического анализа автор „Героя нашего времени“ и „Маскарада“ выходит далеко за пределы байроновского влияния и главенства. Его бы следовало изучать совместно с Бейлем (Стендалем)“. В. Д. Спасович. Байронизм у Лермонтова. Сочинения, том II, СПБ. 1890, стр. 398.

Арбенин — при всей силе своей личности — оказывается жертвою безвременья. Его способность беззаветно, глубоко отдаваться охватывающей его страсти находит себе жалкий исход в пустых волнениях карточной игры. Его железная воля не находит себе более достойного приложения, как уменье владеть собою в самом исступлении страстного игрока за карточным столом. Его холодное, умное презренье к великосветской черни не ведет его ни к какому действию, кроме злых и едких эпиграмм, которые он роняет по адресу уродов из светской черни.

Чацкий при разъезде на крыльце бросает в лицо Фамусову:

Безумным вы меня прославили всем хором,
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в ком рассудок уцелеет.

Арбенин провел в угрюмом царском Петербурге всю жизнь — мудрено ли, что в нем „рассудок" не „уцелел"? Чацкий спасается бегством из России, как Вл. Печерин, Арбенин впадает в безумие.

Этот трагический исход предопределен не только характером Арбенина, не только силою его романтической бури — этот исход предопределен той эпохой, в которую он жил. Гибель Арбенина была неизбежна.

Лермонтов гениально закончил свою пьесу: он потушил в ее герое разум, оставив ему жизнь.

Так — если не с потушенным, то с притушенным разумом, с потушенной совестью и честью — длилась не жизнь, а тупое бывание-бытованье многих тысяч людей в царской России.

Конец Арбенина символичен для множества людей николаевской эпохи.

В своей долгой и упорной борьбе за „Маскарад" Лермонтов отстаивал не только свою пьесу: он отстаивал свое право быть драматургом.

Своими ранними драмами Лермонтов пытался положить в России фундамент тому театру „бури и натиска", который, на полвека ранее, был создан в Германии творческими трудами Гете, Шиллера, Клингера, Ленца, Лейзевица, Г. Л. Вагнера и других.

Своим „Маскарадом" Лермонтов зачинал в России театр освободительной романтики, за который в эти же годы бо-

ролся во Франции Виктор Гюго; подобно Лермонтову, он отстаивал право на театральное бытие своего „Кромвеля“ и „Эрнани“.

Грибоедовскую „Музу пламенной сатиры“ (выражение Пушкина) Лермонтов сдружил в своем „Маскараде“ с издавна ему любезными музами шиллеровской освободительной мечты и байроновской мятежной печали.

„Маскарад“ завершал собой долгий путь Лермонтова к новой драме, еще небывалой на русском театре, вот почему Лермонтов так упорно боролся за выход „Маскарада“ на сцену.

В те годы (1835—1836), когда „Маскарад“ трижды подвергся запрещению, Кукольник стяжал крупный успех на сцене. 17 января 1835 г. была представлена впервые его трагедия „Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский“ с В. А. Каратыгиным в роли Прокопа Ляпунова.

В пьесе этой Кукольник достиг апогея риторической выспренности и холодного псевдо-романтического декламаторства на шовинистические темы.

Свое впечатление от „победы“ Кукольника Лермонтов выразил в следующей эпиграмме:

В Большом театре я сидел,
Давали „Скопина“: — я слушал и смотрел.
Когда же занавес при плесках опустился,
Тогда сказал знакомый мне один:
Что, братец! жаль! — вот умер и Скопин!..
Ну, право, лучше б не родился!

Лермонтов чрезвычайно редко высказывался о событиях и происшествиях литературной злобы дня, — можно сказать, совсем не высказывался. Почему же с его пера сорвалась эта эпиграмма на представление драмы „Князь М. В. Скопин-Шуйский“? Почему Лермонтов не просто обмолвился этими стихами, а работал над ними? [1]

„Скопин“ считался лучшим произведением официального „романтика“ двора его величества Николая I — Нестора Кукольника. Роль Прокопа Ляпунова в этой романтико-„па-

[1] Существует черновая редакция эпиграммы:
Сидел в театре я один
И молча „Скопину“ дивился,
Когда же занавес упал,
Сосед мой жалобно сказал:
„Как жаль, что умер наш Скопин —
Ну, право, лучше б не родился!“

триотической" драме, исполненной всяческих риторических эффектов, играл любимый актер Николая I — В. А. Каратыгин, и роль эта считалась одною из лучших в его репертуаре. Весь спектакль „Скопина" был как бы показательной демонстрацией официальной романтики, насаждаемой свыше и поддерживаемой покупными похвалами таких театральных критиков, как Фаддей Булгарин.

Эпиграмма автора трижды запрещенного „Маскарада", направленная на спектакль „Скопина", на Кукольника и на Каратыгина, имела в указанных условиях особый политический смысл: она была прямым нападением на реакционную ложь официального романтизма, насаждаемого на место освободительных драм Шиллера и запрещенных пьес Лермонтова и Белинского.

Замечательно, что эта эпиграмма на Кукольника была последним произведением Лермонтова, непосредственно посвященным театру.

Последний же отзвук борьбы Лермонтова за романтический театр мы находим в стихотворении „Не верь себе", написанном в 1838 г. и обращенном к „мечтателю молодому".

Лермонтов, остерегая молодого поэта от мнимого искусства, предупреждает его, что ложным приемам декоративного пафоса и холодной декламации недоступна передача правдивых чувств и истинных переживаний человека:

Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Но Лермонтову как будто мало всех этих предупреждений. Он хочет поставить молодого поэта лицом к лицу с образцом ложного искусства, искусства позолоченной фальши и выспренней эффектности, и сталкивает поэта с образом актера:

Поверь: для них смешны твой плач и твой укор
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Все эти черты лже-артиста, лже-художника так живы, что, кажется, они взяты Лермонтовым от какого-то действительного „трагического актера", хорошо ему известного.

Герцен называет имя этого актера. Это В. А. Каратыгин: „он удивительно шел к николаевскому времени и к военной столице".

В стихотворении „Не верь себе“ мы находим, как и в раннем письме 1829 г., как и в эпиграмме на „Скопина“, отзвук неприятия Лермонтовым официального романтизма, связанного с именами Кукольника и Каратыгина.

Но этот официальный романтизм торжествовал на театральных подмостках, а романтический театр Лермонтова был убит — убит, казалось, навсегда.

Николай I знал Лермонтова не только как неуживчивого „офицера“ и беспокойного человека, но и как враждебного ему писателя. Николай I был достаточно внимательным читателем Лермонтова. Неизвестно, привелось ли ему взглянуть на „Маскарад“, полученный из III отделения, как когда-то на „Бориса Годунова“ Пушкина, доставленного оттуда же, но Николай читал то произведение Лермонтова, в котором есть живое преемство, по главному герою, с „Маскарадом“, — царь читал „Героя нашего времени“. Он читал его в то самое время, когда Лермонтов отправлялся во вторую свою ссылку на Кавказ. Свой отзыв о романе Лермонтова Николай I написал 12/24 июня 1840 г. в письме к императрице Александре Федоровне. Это примечательное письмо было напечатано в 1913 г. немецким историком Теодором Шиманом в его известном труде: „История России в эпоху императора Николая I“: „Я прочел „Героя“ до конца и нахожу вторую часть [1] отвратительной, вполне достойной быть в моде (à la mode). Это такое же преувеличенное изображение презренных характеров, которое находим в нынешних иностранных романах. Такие романы портят нравы и портят характер. Потому что, хотя подобную вещь читаешь с отвращением, все же остается неприятный осадок, ибо, наконец, привыкаешь думать, что свет состоит только из таких индивидуумов (Individuen), у которых поступки, кажущиеся отличными, проистекают из отвратительных и ложных побуждений. Что́ должно явиться последствием этого? Презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего пребывания на земле? И без того есть склонность стать ипохондриком или мизантропом, зачем же поощрять или развивать подобными изображениями эти наклонности! Итак я повторяю, что, по моему убеждению, это — жалкая книга, которая обнаруживает большую испорченность сочинителя. Характер капитана (Максим Максимович. *С. Д.*) хорошо намечен. Когда я начал эту историю,

[1] Вторую часть романа составляют в издании 1840 г. — „Княжна Мери“ и „Фаталист“.

я надеялся и радовался, что, вероятно, он будет героем нашего времени, потому что в этом сословии есть гораздо больше настоящих людей, чем среди тех, кого обыкновенно так называют. В кавказском корпусе, наверное, найдется много подобных людей, только их слишком редко умеют распознать; но в этом романе капитан появляется, как надежда, которая не осуществляется. Господин Лермонтов был неспособен провести в жизнь этот благородный и простой характер и замещает его негодными, весьма мало привлекательными личностями, которых, если бы они и существовали, следовало бы оставить в стороне, чтобы не возбуждать отвращения. Счастливого пути, господин Лермонтов; пусть он очистит свою голову, если это возможно, в сфере, в которой он найдет людей, чтобы дорисовать до конца характер своего капитана, — предполагая, что он вообще в состоянии его охватить и изобразить".[1]

Шиман сопровождает письмо Николая I замечанием: „При своей всегда живо работающей фантазии император изукрасил по своему желанию характер капитана до героя и, наоборот, характер Лермонтова отождествил с Печориным, в котором Лермонтов хотел изобразить картину распада своего современника". Суд Николая I над „Героем нашего времени" кажется пристрастным даже такому его приверженцу, как Шиман; немецкий историк не без лукавства добавляет: „Нужно заметить, что Николай I приказывал присылать ему из Парижа романы Поль де Кока в корректурных листах".[2] Таков был в своих литературных вкусах строгий обличитель безнравственности „Героя нашего времени" и его автора.

Письмо Николая I бросает яркий свет на его отношение к Лермонтову.

Лермонтов, в глазах царя, — вреднейший писатель; его сочинения могут распространять только нравственную и умственную заразу, губительно действующую на общество. В своих писательских пороках Лермонтов, по мнению царя, связан со всем, что есть порочного в современной литературе Запада.

Отзыв Николая I вызван „Героем нашего времени", но он должен быть отнесен ко всем произведениям Лермонтова. Известно, что, когда Николай I получил по почте стихи Лермонтова на смерть Пушкина с выразительной надписью „Воз-

---

[1] Theodor Schiemann. Geschichte Russlands unter Keiser Nicolaus I, Band III, Berlin, 1913, Verlag v. G. Reimer, ss. 411—412.

[1] Там же, стр. 413.

звание к революции", он согласился с этим отзывом и согласие свое выразил в том, что сослал Лермонтова на Кавказ. Известен и последний отзыв Николая I о Лермонтове, вызванный смертью поэта: „Собаке собачья смерть". Отзыв о „Герое нашего времени" смыкает эти два отзыва Николая I в один обвинительный приговор над всей поэзией Лермонтова, — в том числе и над его драматургией.

В этой части приговор царя был суровее всего. Если „Демон" был запрещен, то другая поэма Лермонтова — „Мцыри" все-таки увидела свет. С троекратным запрещением „Маскарада" был запрещен весь театр Лермонтова.

Запрет „Маскарада" навсегда отстранил Лермонтова от драматургии. До окончательного запрета „Маскарада" (1836 г.) Лермонтовым написано, кроме этой драмы, еще четыре пьесы и набросано несколько планов драматических произведений. После 1837 г. Лермонтов не написал и не запланировал ни одного драматического произведения: он понял, что трибуна театра при Николае I для него закрыта навсегда.

Запрет „Маскарада" лишил русский театр великого драматурга.

Еле терпимый в царские годы на сцене, „Маскарад" в советское время стал одной из самых излюбленных пьес русского классического репертура. Это и понятно: искренняя мятежность лермонтовской романтики, неувядаемая свежесть стиха Лермонтова не может не привлекать советского зрителя, как влечет его к себе освободительная романтика шиллеровских „Разбойников" и „Коварства и любви", этих благородных предков лермонтовской драматургии.

В „Маскараде" живет и всегда будет жить нестареющая правда любви и ненависти одного из самых свободолюбивых поэтов в мире.

Великая Октябрьская социалистическая революция отменила волю Николая. Всюду идет „Маскарад". Начинают играть „Испанцев". Готовятся играть „Странного человека" и другие драмы. Революция воскресила романтический театр Лермонтова.

В предстоящую столетнюю годовщину со дня гибели Лермонтова, советский театр так сыграет его „Маскарад", что станет очевидным, как велик драматургический гений Лермонтова.

КОНСТ. ЛОМУНОВ

„МАСКАРАД" ЛЕРМОНТОВА КАК СОЦИАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ

Поэтический гений Лермонтова давно уже приобрел всеобщее признание. Лермонтов-романист, автор „Героя нашего времени", вошел в историю литературы как родоначальник психологического романа. Драматург Лермонтов все еще ждет своего признания: его драматургическое творчество до сих пор не получило полной и правильной оценки.

Пьесы Лермонтова по традиции считаются несценическими, нетеатральными. Даже лучшая из пяти пьес поэта — драма „Маскарад" — была объявлена произведением „незрелым", не заслуживающим внимания. Недооценка „Маскарада" деятелями театра прямо связана с тем пренебрежительным отношением к драматургии Лермонтова, — и к „Маскараду" в частности, — которое имело место среди литературных и театральных критиков.

За последние годы „Маскарад" все чаще появляется на советской сцене, но пьеса Лермонтова еще не стала настоящей репертуарной пьесой, как она того заслуживает.

Неизученность драматургического творчества Лермонтова мешала и продолжает мешать верному сценическому истолкованию его пьес и „Маскарада" в особенности. Вряд ли во всем классическом русском репертуаре, кроме „Маскарада", есть еще одна пьеса с такой тяжелой сценической биографией!

Сценической истории пьесы предшествовала многолетняя цензурная история.

Уроки и той и другой (и цензурной и сценической) истории пьесы должны быть изучены каждым новым постановщиком „Маскарада", каждым театральным коллективом, обра-

щающимся к „Маскараду". Только при таком условии постановщик и театр смогут раскрыть смысл и значение драмы Лермонтова.

I

МАСКАРАД В ЦЕНЗУРЕ—ВОПРОС О РЕДАКЦИЯХ ДРАМЫ—СВЯЗИ ЛЕРМОНТОВА С ТЕАТРОМ

Стихи на смерть Пушкина (1837 г.) принесли Лермонтову всенародную славу и признание и, с другой стороны, ненависть „светской черни", арест и ссылку. „Маскарад" поступил в цензуру в октябре 1835 г., когда Лермонтов как литератор почти никому не был известен. Почему же пьеса молодого, неизвестного писателя настолько встревожила Третье отделение, что ею „заинтересовался" шеф жандармов, правая рука Николая, „сам" Бенкендорф? Потому, что жандармы по делам печати, не в пример многим критикам, совершенно правильно оценили пьесу Лермонтова как резкообличительное, сатирическое произведение.

Ханжа и мракобес А. Н. Муравьев, хорошо осведомленный в делах Третьего отделения, открыл истинные причины запрещения лермонтовского „Маскарада": Лермонтов написал „резкую картину на современные нравы" и за образец взял строжайше запрещенную „крамольную" грибоедовскую комедию. Муравьев свидетельствует о настойчивости, с которой добивался Лермонтов у цензуры разрешения своей пьесы: Лермонтову „хотелось видеть ее на сцене". Настойчивость поэта произвела на жандармов по делам печати „неблагоприятное" впечатление, и это, как говорит Муравьев, „ему вскоре отозвалось неприятным образом". [1] Допрашивая арестованного поэта по делу о „непозволительных стихах на смерть Пушкина", жандармы вспомнили и о запрещенном „Маскараде". В своих „объяснениях" по поводу стихов на смерть Пушкина Лермонтов писал: „Драма „Маскарад" в стихах, отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена". [2]

---

[1] А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами, Киев, 1871, стр. 22.

[2] „Вестник Европы", 1887 г., № 1, стр. 340—342.

Обращает на себя внимание оговорка: „как мне сказали". Лермонтов прекрасно понимал, что ему не все сказали, что дело вовсе не в „резких страстях и характерах". „Не знаю,— писал в первом докладе цензор Ольдекоп, — может ли пройти пьеса даже с изменениями". „Не могу понять, — восклицал цензор, — как мог автор б р о с и т ь... в ы з о в костюмированным в доме Энгельгардтов" (разрядка моя. *К. Л.*). „Маскарад" был правильно понят цензурой как вызов великосветскому, придворному Петербургу, собиравшемуся у Энгельгардта. По свидетельству В. А. Сологуба и А. А. Краевского, костюмированные балы у Энгельгардта посещались членами царской фамилии.

Несомненно, это имеет в виду князь Звездич, когда говорит Арбенину о балах у Энгельгардта: „И даже там бывают, говорят..." „Пусть говорят, — отвечает Арбенин, — а нам какое дело? Под маской все чины равны, у маски ни души, ни званья нет, — есть тело. И если маскою черты утаены, то маску с чувств снимают смело".

Невольно вспоминается рассказ современника о маскараде под новый 1840 год, где Лермонтов, задетый за живое великими княжнами, маскированными в розовое и голубое домино, „не остался в долгу" — как говорит биограф поэта П. Висковатов. „Выходка молодого офицера была для них совершенно неожиданной и казалась им до невероятия дерзновенною". [1] „Маскарад" был для цензуры неожиданной и дерзновенной „выходкой" молодого автора.

Лермонтов надел маски на лица „героев" драмы для того, чтобы сорвать маски с их чувств, обнажить их тайные помыслы. Только на маскарадах, скрыв масками лица, эти люди бывают сами собой, тем, что они есть на самом деле. Настоящий же, подлинный маскарад начинается тогда, когда с лиц сброшены маски. Ься жизнь этих людей — маскарад. Вот почему Лермонтов назвал „Маскарадом" не только сцену, изображающую костюмированный бал у Энгельгардта, а и всю пьесу.

В объяснении по делу о стихах на смерть Пушкина Лермонтов говорит о своей драме: „отданная мною на театр". Это находит блестящее подтверждение в новонайденном письме Лермонтова на имя директора императорских театров А. М. Гедеонова.

---

[1] П. А. В и с к о в а т о в. М. Ю. Лермонтов, М. 1891, стр. 315.

„Милостивый государь Александр Михайлович, — писал Лермонтов. — Возвращенную цензурой мою пьесу „Маскарад" я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором; а как она еще прежде представления Вам подарена мною г-ну Раевскому, то и новый акт передан ему же для представления цензуре.

„Отъезжая на несколько времени из Петербурга, я вновь покорнейше прошу Ваше превосходительство оказать моему труду высокое внимание Ваше. С истинным почтением и преданностью честь имею быть Вашего Превосходительства покорнейший слуга. М. Лермонтов. Декабря. 1835 г."[1]

Но Лермонтов напрасно рассчитывал на „высокое внимание" Гедеонова: директор императорских театров ничего не сделал, чтобы провести пьесу через цензуру. Из Тархан поэт писал в Петербург Раевскому 16 января 1836 г.: „Я опасаюсь, что моего „Арбенина" снова не пропустили, и этой мысли подало повод твое молчание". Лермонтов не ошибся: „Маскарад", вторично представленный через С. А. Раевского в цензуру в январе 1836 г., был снова запрещен. Почему? Потому что Лермонтов не выполнил требований цензуры. Поэт, *ничего не изменив в первых трех актах пьесы*, добавил к ним четвертый акт. „Автор, — писал в докладе цензор Ольдекоп, — хотел прибавить другой конец, но не тот, какой был ему назначен".[2]

Бенкендорф „назначил" автору, в целях „торжества добродетели", дать в финале драмы „примирение супругов Арбениных". „Рецептура" эта обычно приводится комментаторами для иллюстрирования тупости Бенкендорфа. Нас же поражает иезуитская проницательность шефа жандармов. „Назначенное" им „торжество добродетели" было смертным приговором пьесе Лермонтова: оно, как небо от земли, далеко было от творческого замысла драматурга.

Лермонтов решил не обращать внимания на требования цензуры. Вторая (четырехактная) редакция пьесы является *не переработкой* первой (трехактной) редакции, а ее, если можно так выразиться, *доработкой*: Лермонтов добавил *четвертый* акт драмы, не изменяющий, а развивающий и углубляющий авторский замысел.

---

[1] Опубликовано Л. Б. Модзалевским в „Литерат. газете", 1940, 15 мая, № 27, стр. 6.

[2] „Маскарад" Лермонтова в драматической цензуре. „Ежегодник импер. театров", 1911, вып. V, стр. 57.

Это — важное обстоятельство, и на нем следует остановиться. В новонайденном письме к Гедеонову Лермонтов говорит: „Мою пьесу „Маскарад“ я пополнил четвертым актом...“ Не изменил пьесу, а только пополнил ее.

Исследователи (Б. М. Эйхенбаум и др.), считающие четвертый акт „Маскарада“ данью цензурным требованиям и предлагающие его ампутировать, — глубоко неправы.

Четвертый акт органически входит в ткань пьесы и представляет собой великолепный сценический материал. С точки зрения театрально-сценической четвертый акт — один из лучших в драме. Мы склонны думать, что Лермонтов написал четвертый акт не по „приказу“ цензуры, а по „заказу“ деятелей театра, артистов.

Связи Лермонтова с театром изучены очень слабо. Исследователи ссылаются обычно на две-три фразы из юношеских писем поэта, где он говорит о своих увлечениях театром и, в частности, величайшим актером своего времени Мочаловым, и на две-три фразы о том же из юношеских пьес поэта. Основываясь на этих очень скудных сведениях, можно говорить только о глубокой заинтересованности Лермонтова театром и ничего нельзя сказать о его театральных связях.

Между тем сам Лермонтов со всей определенностью говорит о драме „Маскарад“: „отданная мною на театр...“. Из письма поэта к Гедеонову неопровержимо устанавливается, что „Маскарад“ был отдан Лермонтовым в Александринский театр. Из пометки, сделанной рукой поэта на обложке цензурной копии пьесы, явствует, что сам Лермонтов предназначал „Маскарад“ для бенефиса артистки Валберховой.[1]

В. Инсарский, сослуживец друга поэта С. А. Раевского, хлопотавшего в цензуре о разрешении пьесы, сообщает, что в 1836 г. предполагалась постановка „Маскарада“ на сцене.[2] Троекратная отметка цифры 36 на обложке цензурной копии пьесы, представленной в цензуру в 1846 г., указывает, как мы думаем, что эта же копия была в цензуре в 1836 г. Настойчивость, с которой Лермонтов добивался в 1836 г. цензурного разрешения своей пьесы, свидетельствует, что

---

[1] Принадлежность Лермонтову двух пометок на обложке цензурной копии пьесы подтверждена автором „исторической справки“ „Маскарад“ Лермонтова в драматической цензуре“ („Ежегодн. императ. театров“, 1911, вып. V) и проф. Абрамовичем в V томе академ. изд. соч. Лермонтова (СПБ. 1913, Хронол. канва, стр. 39).

[2] „Русский архив“, 1873, кн. 1, стр. 527.

именно в этом году шла речь о постановке „Маскарада“ на сцене Александринского театра.

Особенный интерес вызывает фигура артистки Александринского театра М. И. Валберховой, для бенефиса которой „Маскарад“ был отдан самим Лермонтовым и в бенефис которой, но не в 1836 г. и не в 1846 г.,[1] а лишь в 1852 г. „Маскарад“ впервые появился на сцене.

Мария Ивановна Валберхова — одна из лучших, крупнейших актрис своего времени. „Имя Валберховой, — писал Р. И Зотов, — составляет целую летопись русского театра и драматического искусства. Почти за полвека до сего времени блистала она звездою первой величины на русской сцене, соперничествовала в трагедии с К. С. Семеновой, первенствовала перед всеми в комедии и участвовала во всех периодах существования нашего театра и сценического искусства“. Так писал „ветеран по части сценического искусства“, как он себя именовал, Р. И. Зотов в статье о бенефисе Валберховой.[2] За 12 лет до знаменитого бенефиса Зотов писал о Валберховой: „Прекрасная актриса, которая долго соперничествовала с Семеновой. В ней все было соединено для достижения первенства. И прекрасное образование, и прелестнейшая наружность, и приятный голос...“ Но Семенова „взяла верх“. „Тогда Валберхова перешла на первое место амплуа в комедии — и зрители должны были вдвойне радоваться победе Семеновой. Они выигрывали актрису небывалую еще на русской сцене“.

„Валберхова с первого шага заняла первое место в комедии — и навсегда почти сохранила его“.[3]

Театральные интриганы заставили Валберхову на время уйти с александринской сцены. Видимо, и к ней относилось то, что писал председатель театрального комитета генерал-губернатор гр. Милорадович по поводу „капризов“ актрисы Колосовой: „Его величество желает лучше иметь посредственных актеров, но спокойных, нежели отличных, но беспокойных...“ [4] Уход Валберховой тяжело отразился на положении

---

[1] Судя по тому, что пометка, сделанная лермонтовской рукой: „для бенефиса г-же Валберховой к будущей осени“ была сохранена, когда копия пьесы в 1846 г в четвертый раз поступила в цензуру, можно думать, что и в этом году хлопоты о разрешении „Маскарада“ велись Валберховой.

[2] „Северная пчела“, 1852, № 250, стр. 1.

[3] „Репертуар русского театра“, 1840, т. II, кн. 7, стр. 25—26.

[4] „Из прошлого императорских театров“, „Театрал“, 1897, № 145.

труппы театра, и вице-директор вскоре писал в докладе комитету: „Бывшая актриса Валберхова большая чрезвычайно нужна как для первых ролей в комедиях, для которых дирекция не имеет ни одной актрисы, так и для трагедий и соглашается вступить опять в службу дирекции за 2500 руб. жалованья в год... Находя нужным и выгодным для дирекции принятие вновь актрисы Валберховой и произведение вышесказанных прибавок (не только для Валберховой, а и для других крупных актеров — Семеновой, Самойлова, Яковлева и т. д. *К. Л.*), вице-директор испрашивает разрешения".[1] Комитет согласился с требованием дирекции, и Валберхова вернулась на сцену Александринского театра.

Талант Валберховой очень высоко ценил Пушкин. В статье „Мои замечания об русском театре" он называет Валберхову „прекрасной комической актрисой" и указывает ее лучшие роли и целый список пьес, в которых Валберхова ему особенно нравилась. В пушкинских черновиках сохранились наброски пьесы с весьма оригинальным распределением материала: не по действующим лицам, а по предполагаемым исполнителям. На главные роли Пушкин намечал Валберхову и Сосницкого. Пушкин писал для Марии Ивановны Валберховой пьесу [2]

С. И. Жихарев говорит в „Записках современника": „На долю Валберховой в первое время ее вступления на сцену досталось несколько ролей из прежних трагедий, но впоследствии, когда талант ее более развился, сочинители и переводчики стали назначать ей роли в своих трагедиях. Так, Грузинцев поручил Валберховой свою Электру, Висковатов — Зенобию, граф Потемкин — Гофолию, кн. Шаховской — Идамию и Дебору и проч." [3]

А. Сиротинин говорит о Валберховой: „Комедия „Своя семья" специально для нее написана кн. Шаховским, Грибоедовым и Хмельницким". „Мы имеем о ней (Валберховой. *К. Л.*) похвальные отзывы Белинского".[4] Слова Р. И. Зотова о том, чти „имя Валберховой составляет целую летопись русского театра и драматургического искусства", очевидно, не являются

---

[1] „Из прошлого императорских театров", „Театрал", 1897, № 119, стр. 19.

[2] П. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху, СПБ. 1874.

[3] С. И. Жихарев. Записки современника, т. II. Воспоминания старого театрала, стр. 357.

[4] А. Сиротинин. Очерк развития русского сценического искусства, „Артист", 1891, № 18, стр. 42.

простым дифирамбом театрального „ветерана“, а соответствуют действительности.

П. А. Каратыгин указывает, что в бенефис Валберховой 2 декабря 1829 г. — в год трагической гибели Грибоедова — впервые показано было со сцены первое действие комедии „Горе от ума“, запрещавшейся вплоть до 1869 г.[1]. Не трудно представить себе, каких хлопот стоило Валберховой разрешение на эту постановку! Это был акт гражданского мужества со стороны замечательной артистки, энергично поддерживавшей все передовое и прогрессивное в литературе и в театре. Отзывчивая, простая, трудолюбивая, редкой нравственной чистоты — такой рисуется М. И. Валберхова в воспоминаниях современников.

Становится понятным, почему именно Валберховой предназначил Лермонтов лучшую из своих пьес. В список авторов, отдававших замечательной артистке свои пьесы и, как Пушкин, писавших для нее пьесы, нужно внести и автора „Маскарада“.

У нас нет пока материалов, позволяющих с полной определенностью говорить о близком знакомстве поэта с М. И. Валберховой, но у нас есть материалы, позволяющие говорить о глубокой привязанности артистки к памяти погибшего поэта, о настойчивости, с которой, как бы выполняя волю Лермонтова, она добивалась — и добилась — разрешения на постановку „Маскарада“ в свой бенефис.

В архиве дирекции императорских театров нами найдены интереснейшие документы, показывающие, как боролась М. И. Валберхова с цензурой за лермонтовский „Маскарад“.[2] Уже после того, как Третье отделение разрешило поставить „Маскарад“ в бенефис Валберховой, какая-то „высокая рука“ начертала на официальном цензурном разрешении резолюцию, приказывающую **задержать пьесу** „до получения (согласия) наследников Лермонтова“. Смысл этой подозрительно-трогательной заботы начальства о наследниках (?) Лермонтова — очевиден: „Маскараду“ преграждалась дорога на сцену. Перелистав толстое дело „О возвращении из цензуры одобренных к представлению русских пьес“, мы не нашли больше проявления подобной заботы о „наследниках“.

---

[1] П. А. **Каратыгин**. Записки, стр. 316, примеч. 1.

[2] Мы публикуем эти документы в нашей работе „Сценическая история „Маскарада“, печатающейся в первом Лермонтовском сборнике Института мировой литературы им. Горького Академии наук.

М. И. Валберхова, со свойственной ей смелой настойчивостью, нашла „выход". Вместо того, чтобы разыскивать лермонтовских „наследников" („Наследники отыщутся сами!" — говорил Печорин), артистка дала „подписку", где заявляла, что она берет на себя полную ответственность за представление „Маскарада" в свой бенефис... „перед наследниками г. Лермонтова". „Подписка" была „снята" с Валберховой 27 октября 1852 г., т. е. в самый день ее бенефиса, и сопровождена начальнической пометкой: „к делу о пропуске пьесы „Маскарад".

Валберхова выполнила свое давнишнее желание и желание Лермонтова: поставила „Маскарад" в свой бенефис.

Но это произошло 17 лет спустя после того, как Лермонтов принес свою пьесу в Александринский театр, 11 лет спустя после гибели Лермонтова.

В январе 1836 г. цензура запретила вторую (четырехактную) редакцию пьесы. Лермонтов пишет новую (пятиактную) редакцию пьесы и дает ей новое название — „Арбенин". В критике за последнее время появляются предложения узаконить пятиактную редакцию пьесы как последнюю авторскую редакцию, и делаются попытки представить эту редакцию более полноценной с точки зрения художественной, чем так называемая каноническая (четырехактная) редакция.

Здесь мы сделаем отступление и остановимся на вопросе о редакциях „Маскарада", имеющем непосредственно-практическое значение: какую из редакций пьесы играть на театре?

„Защитники" пятиактной редакции говорят, что эта редакция пьесы художественно выше четырехактной потому, что она написана позже. Мы — не сторонники такой точки зрения. Драму „Два брата", как известно, Лермонтов написал после „Маскарада". Кто же станет утверждать, что „Два брата" выше „Маскарада"? Ссылка на время написания ровно ничего не доказывает.

Нельзя же не заметить, что Лермонтов переделывал пьесу, следуя указаниям цензора, и — получил желаемое: благосклонный отзыв. „Ныне, — писал цензор о новой редакции, — пьеса представлена совершенно переделанная, только первое действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены". В самом деле, цензор указывал на „драматические ужасы, перенятые из Парижа", и Лермонтов удалил из пьесы „драматические ужасы". „Арбенин отравляет свою жену" — указывал цензор. Лермонтов заменил отравление мистификацией. „Неизвестный" по-

клялся отомстить..." — указывал цензор. Лермонтов убрал Неизвестного, передав его слова „известному" Казарину. Цензора ужасало, что Арбенин отравил невинную жену. В новой редакции Нина стала виновной женой, и Арбенин ее наказывает не ядом, а своим отъездом. „Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний... сходит с ума" — перечислял цензор „драматические ужасы" пьесы. В новой редакции Арбенин не „сходит с ума" и т. д.

Читая пятиактного „Арбенина", видишь, как, скрепя сердце, Лермонтов „вытравлял" из пьесы все, на что указывал цензор. Но одного не хотел и не мог изменить в „Маскараде" Лермонтов.

В центре драматического замысла, нашедшего осуществление в пяти[1] редакциях пьесы, стоит одна фигура—Арбенин. Образ Арбенина всего ближе, всего дороже автору. „Ради" Арбенина написана пьеса, как „ради" Печорина написан роман „Герой нашего времени". Композиция лермонтовского романа напоминает концерт солиста в сопровождении оркестра.

В центре и „Героя нашего времени", и „Демона", и „Маскарада" — солирующий образ, выступающий в сопровождении других образов, которые интересны и сами по себе потому, что их писала гениальная художническая кисть, но функция (назначение) которых — освещать, сопровождать главный образ.

Сравнивая различные редакции „Маскарада", нужно прежде всего посмотреть, что делает автор с главным образом пьесы — Арбениным.

Последнюю (пятиактную) редакцию драмы Лермонтов не случайно назвал — „Арбенин". Многое изменил и переделал в пьесе Лермонтов, но гневные, горькие монологи Арбенина перешли из четырехактной редакции в пятиактную почти без всяких изменений. Ими — арбенинскими монологами — Лермонтов дорожил больше всего. Он сильно изменил состав „оркестра", но солист остался тот же; правда, его „программа" неизбежно получила сокращения, и „выступления" его — в новом сопровождении — получили иное звучание.

Из „старой" (четырехактной) редакции пьесы Лермонтов перенес Арбенина в новую (пятиактную) редакцию. Такие переносы, или, как говорят лермонтоведы, самозаимствования, очень характерны для творчества Лермонтова. Из одной

---

[1] См. статью Б. М. Эйхенбаума.

поэмы в другую он переносит и отдельные строки и целые строфы.[1] Убедившись в окончательном запрещении „Маскарада", Лермонтов свою новую пьесу „Два брата" даже не пытался провести через цензуру. Но самое существенное в образе центрального героя этой пьесы Александра Радина Лермонтов переносит в образ Григория Александровича Печорина, сначала в незаконченный роман „Княгиня Лиговская", а затем и в роман „Герой нашего времени".

Появление пятиактной редакции „Маскарада" с новым названием вызвано стремлением донести до зрителя образ Арбенина и желанием исполнить обещание, которое дал Лермонтов театру. Пятиактная редакция — цензурная редакция. Образ Арбенина, сохранивший все свои прежние черты, не „взаимодействует" с новым окружением, Лермонтову не удалось органически „впаять" его в новую ткань.

Театрально-сценическая практика „узаконила" вторую (четырехактную) редакцию, пятиактный „Арбенин" не нашел признания у деятелей театра. Новые попытки некоторых исследователей и критиков „узаконить" последнюю редакцию пьесы, надо полагать, не встретят у работников театра поддержки.

Вернемся к цензурной истории „Маскарада". По свидетельству А. Вольфа, Валберхову в ее борьбе за продвижение лермонтовской драмы на сцену в 1852 г. деятельно поддерживал М. С. Щепкин.[2]

За десять лет до бенефиса Валберховой, вскоре после появления „Маскарада" в печати, настойчиво добивался разрешения на постановку лермонтовской пьесы в свой бенефис любимый актер Лермонтова — великий Мочалов.

Мочалов вел хлопоты через В. П. Боткина, который писал в марте 1843 г. Раевскому в Петербург: „Вот в чем дело: Мочалову очень хочется дать в свой бенефис будущей зимой драму Лермонтова „Маскарад". Но он не знает, к кому по сему предмету отнестись. Слыша о ваших отношениях с Киреевым, он просил меня потрудить вас просьбою указать путь, по которому надобно итти для получения права или позволения дать ему в свой бенефис эту драму. Сделайте одолжение, не поставьте себе в труд узнать об этом и напишите мне. Если она принадлежит Кирееву, то нельзя ли узнать у Ки-

[1] О переносе стихов см. статьи Висковатова („Русская старина", 1887, № 10, стр. 107—126), Спасовича („Вестник Европы", 1888, № 4, стр. 539) и др.

[2] А. Вольф. Хроника петерб. театров, ч. II, стр. 187.

реева, на каком основании он может дозволить Мочалову дать эту драму. Ради бога простите, что я, зная ваши занятия, пристаю к вам с подобными поручениями, но Мочалов надоедает мне об этом целый месяц; отделаться я никак не мог и лучше решился принять от вас „изрядное“ ругательство, нежели отказать Мочалову. Он говорит, что он воскреснет в этой драме. Пожалуйста, потрудитесь написать мне об этом несколько слов, которых и буду ждать. Ваш В. Боткин“ (разрядка моя. *К. Л.*). Он говорит, что он воскреснет в этой драме! Так высоко оценивал Мочалов драму Лермонтова, такие надежды возлагал он на постановку „Маскарада“! Но поставить пьесу Мочалову не разрешили. В письме от 26 апреля 1843 г. Боткин напоминал Краевскому: „Да, я писал к вам о просьбе Мочалова касательно драмы Лермонтова „Маскарад“. Не забудьте, пожалуйста, что-нибудь сказать об этом: Мочалов все ездит ко мне узнавать, а мне сказать ему нечего“. В письме к Краевскому от 20 мая того же года Боткин писал: „Спасибо вам за известие касательно „Маскарада“ Лермонтова. Мочалов надоел мне: ездил все по утрам наведываться об ответе и сидел часа по два...“

Судя по тону письма, Краевский прислал положительный ответ. Можно полагать, что он обещал свое содействие Мочалову и даже пытался хлопотать о цензурном разрешении лермонтовской пьесы.

В архиве дирекции императорских театров хранится дело „О препровождении в III отделение собственной е. в. канцелярии на рассмотрение русских пьес и возвращении обратно“.[1] На последнем (125-м) листе дела находится „Реестр русским пьесам, отправленным в III отделение собств. е. и. в. канцелярии для рассмотрения с возвращением оных обратно в 1843 г.“. Десятая по счету пьеса в этом реестре — „Арбенин“.[2] Пьеса отослана в III отделение 6 мая 1843 г. за № 1927. Графа „обратного возвращения“ не заполнена. Пьеса из III отделения не возвратилась! Из 74 пьес, перечисленных в реестре, только две не имеют отметки о возвращении: „Арбенин“ и „Густаф Адольф“ неизвестного автора.

Обращает на себя внимание отсутствие сопроводительной бумажки режиссера в контору императорских театров с просьбой отослать пьесу на цензуровку в III отделение. Каждая

[1] Опись 2121. Дело № 9503. Публикуется впервые.

[2] В рукописи последняя буква названия пьесы написана так, что ее можно прочесть и за „н“ и за „к“. Но несомненно, что следует читать не „Арбеник“, а „Арбенин“. Авторы пьес в реестре не указаны.

из пьес, отмеченных в реестре, имеет такую бумажку. „Арбенин" — не имеет „сопроводиловки". Канцелярия директора императорских театров присылала в контору тех же театров пьесы, полученные из Москвы, для отправления их на цензуровку в III отделение. Пьеса „Арбенин" не была прислана из Москвы. Отсутствие бумажки режиссера, всегда указывавшего фамилию актера, для бенефиса которого пьеса предназначена (названы не раз Каратыгин, Сосницкий и др.), свидетельствует, что „Арбенин" предназначался не для петербургских артистов.

Кто же хлопотал о разрешении пьесы? И для кого она предназначалась? Переписка В. Боткина с Краевским, как нам кажется, дает все основания думать, что „Арбенин" в 1843 г. представлен был в III отделение А. Краевским по просьбе Мочалова.

Мечта Мочалова „воскреснуть" в лермонтовской драме не осуществилась.

Надежды деятелей театра на то, что „Маскарад" после его опубликования будет разрешен для постановок, не оправдались.

Лермонтовская драма подверглась жесточайшему „обстрелу" со стороны консервативной печати. Так, журнал Сенковского „Библиотека для чтения", сообщая о появлении собрания произведений Лермонтова в издании Глазунова, напал на издателей за то, что последние издали все произведения поэта, в том числе и такие, которые не были включены автором в первое собрание его стихотворений. Особенному „разносу" журнал барона Брамбеуса подверг драму „Маскарад". „Нельзя не признать этой драмы самослабейшим опытом Лермонтова" — пишет рецензент и для „доказательства" так передает содержание драмы: „Арбенин ни с того, ни с другого обыгрывает картежников и возвращает деньги князю. Бескорыстие мифологическое... Само собою разумеется, они едут в маскарад. Само собою разумеется, князь по уши влюбился в маску... Само собою разумеется, записка попадается в руки мужу... Нина скушала мороженое с ядом дочиста и, само собою разумеется, умерла"... и т. д. в том же духе. [1]

Журнал Сенковского пустил в свет лживую версию о том, что якобы сам Лермонтов считал „Маскарад" слабейшим своим произведением и потому никогда не печатал его при жизни.

---

[1] „Библиотека для чтения", 1843, т. 56, Литерат. летопись, стр. 39.

Уже в наше время пущена в свет еще одна версия о якобы единодушном осуждении лермонтовской драмы всей печатью 40-х гг.

В комментариях к „Маскараду“ в IV томе собрания сочинений Лермонтова под редакцией Б. М. Эйхенбаума сказано: „При появлении „Маскарада“ в печати критика встретила его почти единодушным неодобрением, называя драму „одним из первых опытов совершенно неопытной юности“; „самослабейшим опытом Лермонтова (несмотря на несколько хороших стихов)“ и т. д. См. статьи в „Библиотеке для чтения“, 1843, т. VI, № 2, отд. VI, стр. 39—46; в „Отечественных записках“, 1843, т. XXVI, № 1, отд. VI, стр. 1—2 (Белинский)...“[1]

Отзыв „Библиотеки для чтения“ о „Маскараде“ мы привели выше. Если верить комментаторам, Белинский в „Отечественных записках“ учинил лермонтовской драме такой же разнос, как и Сенковский в „Библиотеке для чтения“. Откроем „Отечественные записки“ в том месте, которое указано комментаторами, и посмотрим, что писал Белинский по поводу глазуновского издания сочинений Лермонтова, разруганного Сенковским. „Все написанное им (Лермонтовым. *К. Л.*) интересно и должно быть обнародовано, как свидетельство характера, духа и таланта необыкновенного человека, — писал Белинский. — Издатели его (Лермонтова. *К. Л.*) стихотворений не должны были, скажем более, не имели права не собрать и не сделать известным публике всего написанного Лермонтовым, всего, что только могли они отыскать. Они заслуживают благодарность со стороны публики, что поместили в изданное ими собрание стихотворений Лермонтова и такие пьесы, как Хаджи-Абрек, Казначейша, Сосна, Парус, Желание, Графине Ростопчиной, Ангел, М. П. Соломирской, В альбом автору Курдюковой, Два великана, Ты помнишь ли, как мы с тобою и драму М а с к а р а д: сам поэт никогда бы не напечатал их, но они тем не менее драгоценны для почитателей его таланта, ибо он и на них не мог не наложить печати своего духа и в них нельзя не увидеть его мощного, крепкого таланта: так везде видны следы льва, где бы ни прошел он...“[2]

---

[1] Собр. соч. Лермонтова, изд. "Academia", 1935, т. IV, стр. 554. Том „Библиотеки для чтения“ указан неверно: цитируемая рецензия напечатана не в VI, а в 56 томе за 1843 г.

[2] „Отечеств. записки“, 1843, т. XXVI, отд. VI, стр. 1—2. Библиогр. хроника. Стихотворения М. Лермонтова. СПБ. В типографии И. Глазунова и К°, 1842.

На глазуновское издание стихотворений Лермонтова и на „Хрестоматию“ Галахова, „посмевшего“ рядом с именами Гете и Шиллера поставить не только Пушкина, Жуковского, но и Лермонтова, напал в „Москвитянине“ Шевырев. „Отечественные записки“ дали резкую отповедь Шевыреву. „По какому праву, на каком основании настаивает г. Шевырев, чтоб желание почитателей таланта Лермонтова — иметь у себя каждую строку его — было преступно, равно как и желание издателей Лермонтова удовлетворить этому желанию большей части русской публики? Мало ли чего не напечатал бы сам Лермонтов: ведь и Пушкин не напечатал бы, при жизни своей, лицейских стихотворений; но кто же не благодарен издателям за помещение их в полном собрании его сочинений?.. Как! неужели Лермонтов мог написать что-нибудь такое, что не стоило бы печати или могло оскорбить вкус публики, явившись в печати?“ и т. д. [1]

Теперь мы спросим комментаторов „академического“ издания сочинений Лермонтова: „по какому праву, на каком основании“ они зачислили „Отечественные записки“ в лагерь врагов Лермонтова и Белинского „присоединили“ к Сенковскому и Шевыреву?

Сенковский и Шевырев отрицали все творчество Лермонтова и, понятно, не делали исключения и для „Маскарада“. Белинский же, видевший в Лермонтове наследника Пушкина, его преемника, приветствовал опубликование каждой лермонтовской строчки, радовался появлению в печати и юношеских поэм и „Маскарада“. Да, Белинский не относил драму к лучшим созданиям Лермонтова, но в том же отзыве, о котором идет речь, он говорит о „детской незрелости“ „Демона“, хотя и ставит его „выше, драгоценнее многих зрелых и художественно выполненных поэм“.

В 1844 г. Белинский высказал пожелание „поскорее увидеть сочинения Лермонтова сжато-изданными в двух книгах, из которых одна заключала бы в себе „Героя нашего времени“, а другая — стихотворения, расположенные в таком порядке, чтоб лучшие пьесы помещены были одна за другою, по времени их появления; за ними следовали бы отрывки из „Демона“, „Боярин Орша“, „Хаджи-Абрек“, „Маскарад“, „Уездная казначейша“, „Измаил,-Бей“, а наконец уже все мелкие пьесы низшего достоинства“. [2]

---

[1] „Отечеств. записки“, 1843, т. 29, Смесь, стр. 101.
[2] „Отечеств. записки“, 1844, т. 37, отд. VI, стр. 1—4.

Из этого распределения произведений поэта по „разрядам“ видно, что, не относя „Маскарад“ к лучшим созданиям Лермонтова, Белинский не зачислял его и в „самослабейшие“ лермонтовские „опыты“, как это делали Сенковский, Шевырев и т. п.

Легенду об „отрицательном отношении“ Белинского к „Маскараду“ пора похоронить.

В 40-е гг. Белинский часто выступал в „Отечественных записках“ по вопросам театра и драмы. Вот что писал он о состоянии русской драматургии в то время: „Теперь на первом плане рисуется всеобъемлющий г. Кукольник; за ним на почтительной дистанции блистает вечно-юный талант, г. Полевой; за ним, на третьем плане, с приличною истинному таланту скромностью, раскланивается публике за снисходительные вызовы — прилежное дарование г. Ободовского... Талант г. Ободовского удивительно приличен, удобен и соответственен настоящему положению русской литературы: он не может оскорбить своим превосходством ничьего самолюбия... Счастливый талант! Врагов нет, а славы много, и славы без трений, без огорчений...

„Ранние и неожиданные горестные утраты, которые недавно понесла осиротелая русская литература в лице своих истинных представителей, апатическое молчание, которое упорно хранят, или слишком редко, как бы нехотя прерывают оставшиеся даровитые люди — все это выдвинуло вперед таких сочинителей, которым без того век бы свой пришлось ограничиться известностью только между своими приятелями“.[1] Написано это в 1842 г. О каких ранних, неожиданных и недавних утратах, понесенных русской литературой, говорит Белинский? Прежде всего, конечно, о Лермонтове, убитом в 1841 г. Теми же проникновенными словами говорил Белинский о гибели поэта в статье о втором издании „Героя нашего времени“.

Как понять, что в статье о современной русской драматургии, разбирая нудные, серые творения Ободовского, Полевого и им подобных, Белинский вспоминает о Лермонтове? Знал ли Белинский пьесы Лермонтова? Статья, из которой мы привели выписки, написана до опубликования „Маскарада“. Можно утверждать, что до напечатания драмы в глазуновском издании (конец 1842 г.) Белинский ее не читал. Одно нам кажется несомненным: в четырехчасовой беседе

[1] Белинский. Сочинения, М. 1860, ч. VI, стр. 636—644.

Белинского с Лермонтовым в ордонансгаузе, куда Белинский в марте 1840 г. пришел навестить арестованного поэта, речь заходила и о театре и драме. В последнюю ссылку Лермонтов отправился полный творческих планов. В письме с Кавказа он просит послать ему всего Шекспира в подлиннике. Он думал не только о трилогии романов, но и о драме. Замыслы его не осуществились. Под арестом, в ордонансгаузе, он делился с Белинским своими творческими планами. Кто знает, чем еще подарил бы нашу литературу Лермонтов?

В цитированной нами статье Белинский ставит вопрос: почему „доморощенные драматурги" пишут только „историческую драму" и „не хотят заняться драмою современного общества?" И отвечает: „Мы думаем, оттого, что нужно для второй — ума, знания общества, людей, человеческого сердца, вдохновения и таланта... Ведь такие люди, как какой-нибудь Скриб, не десятками родятся, а, что всего грустнее, родятся только во Франции — стране общественности и социальности, следовательно, в стране, уже по духу своему драматической". [1]

Замечательные признания! Белинский хотел видеть на сцене „драму современного общества", Белинский мечтал о социальной драме... Как же мог он остаться равнодушным при появлении в печати лермонтовского „Маскарада"? Как мог он остаться равнодушным к нападкам Сенковских и Шевыревых на драму Лермонтова? Он выступил на защиту издателей, напечатавших „Маскарад", он дал достойную отповедь Сенковскому и Шевыреву.

Белинский — свидетель необычайно стремительного роста поэта — видел, что „Маскарад" значительно ниже творческих возможностей Лермонтова. Он не мог не сожалеть, что драма увидела свет, не получив обработки взыскательного автора. И тем не менее Белинский приветствовал опубликование „Маскарада" — и не только потому, что „Маскарад" написан пером Лермонтова, а и потому, что Белинский увидел в нем „драму современного общества", наполненную глубоким социальным содержанием.

Цензура, консервативная печать именно по этим причинам преследовали драму Лермонтова.

Вокруг имени Лермонтова, вокруг его наследства — „Маскарада" в частности — развертывалась борьба, которая не затухала, а обострялась с десятилетиями.

---

[1] Белинский, Сочинения, М. 1860, ч. VI, стр. 636—644.

Цензура и реакционно-охранительная печать поставили „Маскарад" рядом с политической лирикой поэта и преследовали драму столь же ожесточенно, как и политические стихи Лермонтова. Таков важнейший вывод, который должен быть сделан из „цензурной истории" пьесы.

2

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ „МАСКАРАДА"

Мы не можем в настоящей статье дать подробную сценическую историю пьесы.[1] Укажем лишь важнейшие моменты сценической истории, имеющие непосредственное отношение к вопросу о правильном истолковании лермонтовского „Маскарада".

В истории постановок пьесы явственно различимы три „этапа": 1) „Маскарад" трактовался как мелодрама; 2) „Маскарад" ставился как символистско-мистическое зрелище; 3) „Маскарад" подвергался вульгарно-социологической „интерпретации".

Еще при самом первом появлении на сцене (1852 г., бенефис Валберховой) „Маскарад" был поставлен как мелодрама. Каратыгин играл Арбенина как мелодраматического злодея. Арбенин — Каратыгин „под занавес" произносил фразу, отсутствующую в лермонтовской пьесе: „Умри же и ты, злодей" — и закалывал себя кинжалом у трупа Нины. Таким финалом достигалось „торжество добродетели", „назначенное" Бенкендорфом автору драмы и отвергнутое „заносчивым писателем"!

На первом спектакле были показаны, как помечено на цензурованной суфлерской рукописи пьесы,[2] „сцены, заимствованные из комедии Лермонтова", а не вся пьеса, хотя, судя по докладу цензора Нордстрема,[3] и в 1852 г. Валберхова представила в цензуру всю пьесу.

---

[1] См. наши статьи „Сценическая история драматургии Лермонтова" (журнал „Театр", № 10 за 1939 г.) и „Сценическая история „Маскарада" (первый лермонтовский сборник Института мировой литературы им. Горького Академии наук).

[2] Хранится в Театральной библиотеке им. Луначарского (Ленинград).

[3] „Ежегодник имп. театров", 1911, вып. V.

Что же было разрешено показать на спектакле? По суфлерской и закулисной рукописям пьесы видно, что были показаны сцена маскарада (с пропусками) и сцена послемаскарадного объяснения Арбениных. На спектакле была совершенно выпущена вся цепь интриг, опутывающих Арбенина и Нину. Можно сказать, что на первом спектакле были показаны одни следствия и почти не показаны их причины. Яркий, бичующий показ петербургского общества, пестрого маскарада жизни „большого света" из спектакля „выпал". Монологи Арбенина, написанные стихом, „облитым горечью и злостью", повисали в воздухе, „стреляли мимо", казались беспредметными.

Наивно было бы обвинять Валберхову, Каратыгина и других актеров Александринского театра в умышленном искажении пьесы Лермонтова. Первый спектакль, несмотря на все его, мы бы сказали, вынужденные недостатки, имел огромное значение: запретная пьеса была показана зрителям!

Пресса встретила первую постановку „Маскарада" заговором молчания: или запрещено было писать о „крамольной" пьесе, или редакторы петербургских газет и журналов „замолчали" постановку „Маскарада" из осторожности.

Лишь один из рецензентов рассказал о первом спектакле — Рафаил Зотов, напечатавший свою статью в... „Северной пчеле". Зотов горько сетовал на зрителей за то, что они не поняли пьесы Лермонтова. Он удивлен тем, что пьеса „не возбудила внимания публики", и объясняет это „отвычкой публики от серьезных вещей". „Впрочем, — пишет Зотов, — мы обязаны сказать, что г-жа Читау [1] искренно порадовала нас исполнением роли Нины". „Театральный ветеран" Зотов ждал восторженной встречи „Маскарада" зрителями. Ее не было. Объяснить это не трудно: вместо всей пьесы публика увидела плохо смонтированные куски с мелодраматической концовкой, у Лермонтова отсутствующей.

Кроме того, нельзя забывать „особенностей" публики Александринского театра 40-х—50-х гг. „У Александринского театра, — писал Белинский, — своя публика, с собственною физиономиею, с особенными понятиями, требованиями, взглядом на вещи... Г-н Полевой — это Шекспир публики Александринского театра, г-н Ободовский — это ее Шиллер..."

---

[1] „Северная пчела", 1852, 7 ноября, стр. 1; А. Вольф в своей „Хронике", также говорит, что в спектакле „пальма первенства пришлась на долю Читау".

Указав на то, что „Игроки“ и „Женитьба“ Гоголя не имели успеха на Александринской сцене, Белинский восклицает: „И не мудрено! Вкус некоторых зрителей Александринского театра избалован такими высокими созданиями, каковы „Федосья Сидоровна или Война с китайцами“, „Русская боярыня XVII века“ и „Еще Руслан и Людмила“. [1] Замечание Р. Зотова об „отвычке публики от серьезных вещей“ — весьма основательно. Но думается, что Зотов несколько преувеличил неуспех первой постановки „Маскарада“. Иначе трудно понять, почему „Маскарад“, разрешенный только для одного спектакля, был поставлен во второй, а неделю спустя и в третий раз.

Менее чем через три месяца после александринского спектакля пьеса была поставлена на сцене московского Малого театра в полубенефис Львовой-Синецкой. [2] Вряд ли можно сомневаться в том, что „Маскарад“ на сцену Малого театра пришел через М. С. Щепкина, деятельно поддерживавшего М. И. Валберхову в ее хлопотах о разрешении пьесы. „Щепкину и Валберховой пришла в голову благая мысль поставить на сцену „Скупого рыцаря“ Пушкина и „Маскарад“ Лермонтова“ — писал А. Вольф.[3] В сентябре 1852 г. М. С. Щепкин с огромным успехом гастролировал в Петербурге на сцене Александринского театра. [4] Тогда-то Щепкин, который, по воспоминаниям некоторых современников, был лично знаком с Лермонтовым, [5] энергично поддерживал инициативу М. И. Валберховой, хлопотавшей о разрешении „Маскарада“ для постановки в свой бенефис. Вернувшись в Москву, Щепкин мог рекомендовать маститой Львовой-Синецкой поставить в ее бенифис драму Лермонтова. Львовой-Синецкой, как и Валберховой, удалось поставить не всю пьесу, а лишь несколько сцен.

Первые постановки „Маскарада“ значительны уже по одному тому, что они заставили цензуру разрешить всю пьесу для сцены.

Правда, понадобилось еще десять лет, чтобы цензура поняла, что, поскольку — как писал в докладе цензор Норд-

---

[1] Белинский. Сочинения, часть 7, стр. 453—465, М. 1860.

[2] Объявление о спектакле см. в „Московских ведомостях“ от 20 января 1853 г.

[3] „Хроника петерб. театров“, ч. II, стр. 187.

[4] Восторженные отзывы о гастролях Щепкина см. в некрасовском „Современнике“ (октябрь, 1852 г.).

[5] Н. Эфрос. М. С. Щепкин, П. 1920, стр. 60.

стрем — в бенефис Валберховой были показаны „самые существенные сцены драмы", нет смысла держать драму под запретом.

„Маскарад" 12 апреля 1862 г. был официально разрешен для постановок. Но дирекция императорских казенных театров не спешила воспользоваться этим разрешением. Ни в один из театральных сезонов „Маскарад" не был включен в репертуар казенных театров.

На сцене этих театров „Маскарад" появлялся только по инициативе того или иного крупного актера, в бенефисы или полубенефисы, в обязательном водевильно-фарсовом окружении.

Все это, разумеется, не могло содействовать успеху пьесы.

Первым театром, поставившим драму Лермонтова в полной (четырехактной) редакции, был московский Малый театр; [1] дирекция петербургского казенного театра лишь через полтора года после спектакля Малого театра разрешила артистке Линской поставить „Маскарад" в ее бенефис. [2]

В московском Малом театре „Маскарад" был поставлен с большими сокращениями. [3] Сильно сокращены были монологи Арбенина (на 189 стихов). Цензорский и режиссерский карандаши вычеркнули: 1) сатирические характеристики, которые Арбенин и Казарин дают представителям „света" (дуэляпту, Трущову и др.); 2) сатирическую характеристику „миллиона надежд и целей" людей светского общества, которую дает Арбенин; 3) характеристику светских женщин, ошибочно приписываемую Арбениным Нине; 4) беспощадные самохарактеристики Арбенина (знаменитое „Сначала все хотел, потом все презирал я..."; стихи огромной обобщающей силы: „Беги, красней, презренный человек, тебя, как и других, к земле прижал наш век") и т. д.

Цель этой „дополнительной цензуры" очевидна: ослабить обличительную силу пьесы, убрать из нее все „резкости".

Но ни „дополнительная цензура", ни нападки консервативной печати не помогли: пьеса имела определенный и яркий успех у зрителей. „Говорят, что в Москве эта драма исполняется с успехом" — писал рецензент „С-Петербургских ведомостей" В. Александров много времени спустя после

---

[1] В полубенефис Ольгина и Колосова, 24 сентября 1862 г.

[2] 13 января 1864 г.

[3] По нашим подсчетам по режиссерскому цензурному экземпляру пьесы, хранящемуся в архиве Малого театра, сокращения составили 231 стих, или 11% основного текста пьесы.

спектакля.[1] Критик „Московских ведомостей" А. Иванов в статье о спектакле Малого театра, учинив „разнос" драме Лермонтова, вынужден был сказать о „замечательном впечатлении", которое производят „лермонтовские герои с их миросозерцанием" со сцены.[2] Успеху спектакля много способствовало то, что „Маскарад" исполнялся лучшими актерами Малого театра. Роли исполняли: Арбенина — Самарин, Нины — воспитанница Позднякова,[3] Звездича — Ленский, баронессы Штраль — Васильева, Казарина — Полтавцев, Шприха — Шумский, Неизвестного — Ольгин и т. д. Судя по монтировке спектакля, „век пышный", „век блестящий" был показан с присущей щепкинскому театру яркостью. Но вторая половина двуединой формулы Лермонтова, давшего в ней исчерпывающую характеристику своего века — „блестящий, но ничтожный", — театром не была раскрыта во всей полноте.

По отрывочным замечаниям рецензентов можно судить, что стиль исполнения „Маскарада" в Малом театре приближался к стилю исполнения „Горя от ума",[4] но Самарин в роли Арбенина местами „впадал в мелодраму", что, конечно, не способствовало раскрытию авторского замысла.

Спектакль Малого театра обнаружил блестящие сценические качества „Маскарада", и в этом — главное достоинство спектакля.

В Александринском театре „Маскарад" впервые был поставлен в полной редакции 13 января 1864 г в бенефис Линской. Роль Арбенина играл Аграмов, Нины — Владимирова 1-я, Звездича — Нильский, Штраль — Федорова 1-я и т. д.

В один вечер с „Маскарадом" шли комедия Ф. Корфа „Браслет и прочее" и водевиль „Довольно". Уже одно это заставляет думать, что лермонтовская драма была показана с сокращениями. Петербургские газеты бранили не столько спектакль, сколько пьесу. „Как драма сама по себе, а тем более на сцене и в наше время, „Маскарад" не имеет никакого значения, — писали „С.-Петербургские ведомости". — Впечатление, ею производимое, то же самое, какое производит французская мелодрама, составленная искусно и полная красивых выражений... Вот почему многие актеры охотно возьмутся играть роль Арбенина: она много (даже слишком много!)

---

[1] „С.-Петерб. ведомости", 1864, 17 янв., № 13.

[2] „Московские ведомости", 1862, 30 окт., № 236.

[3] Будущая Г. Н. Федотова.

[4] Любопытно отметить, что фигура Неизвестного трактовалась театром реалистически.

представляет артисту данных, чтобы порисоваться". Браня пьесу, рецензент не заметил сам, как дал высокую оценку сценическим качествам пьесы („составлена искусно"), высоко оценил сценические качества роли Арбенина.

Из исполнителей рецензент, со свойственной ему манерой „ругая — хвалить", выделил одного Аграмова, который „роль свою читал очень толково и, подчас, с жаром..."

Роль Арбенина была одной из лучших ролей Аграмова. „Аграмов, — писала Е. Горева в своих воспоминаниях, — кроме того, что был хороший режиссер, и играл чудесно; некоторые роли, как, например, Арбенин в „Маскараде" и Франц Моор, навеки остались в памяти".[1]

Успех „Маскарада" был не „по душе" дирекции театра, и после пяти повторений бенефисной постановки драма Лермонтова надолго сошла с Александринской сцены.

Лишь через 25 лет, в бенефис Сазонова, снова были поставлены сцены из „Маскарада".[2] Роль Нины в этом спектакле замечательно исполняла М. Г. Савина. „Публике пьеса понравилась так, — пишет рецензент, — что при исполнении не раздавалось шума. Публика всецело была поглощена представлением. Не удивительно, что театр был полон".[3] Другой рецензент пишет о бенефицианте Сазонове: „Роль Арбенина к нему не подходит; для такой роли нужен, выражаясь театральным языком, первый драматический любовник, а не резонер-простак, каким является г-н Сазонов".[4] Отзыв этот любопытен тем, что рецензент „берет под защиту" роль Арбенина. И в самом деле — актеры нередко брались за роль Арбенина только потому, что она, как писал один из рецензентов, давала им „много данных, чтобы порисоваться". Еще в 1863 г. рецензенты разбранили актера Вильде, выступившего в роли Арбенина на сцене Малого театра: „На всем исполнении лежит печать провинциальной рутины, преимущественно в патетических местах, в ущерб естественности и искренности чувства".[5]

Если на сценах Александринского и московского Малого театра актеры, выступившие в роли Арбенина, „рисовались", „впадали в мелодраму", то что же было на провинциальных сценах?! Об актере Малого театра Вильде рецензенты

---

[1] „Театр и искусство", 1917, № 10—11, стр. 195.
[2] 12 декабря 1889 г.
[3] „Биржевые ведомости", 1889, 14 декабря.
[4] „Сын отечества", 1889, 14 декабря.
[5] „Московские ведомости", 1863, 9 мая.

писали: „Пока Арбенин остается в нормальном положении, дело идет недурно, и артиста можно упрекнуть только в излишней холодности, в недостатке воодушевления, но только что взволновалось чувство, разыгралась страсть — г-н Вильде исчезает, а на его место является г. Милославский, ревностный представитель рязанских, казанских и нижегородских сценических прелестей...“ [1]

В насмешке столичного репортера над провинциальными актерами есть доля горькой правды. В дореволюционных периферийных театрах „Маскарад“ чаще всего ставился как обычная мелодрама, актеры играли Арбенина мелодраматическим „злодеем“, „рвали страсть в клочки“, изображали „д-демонического героя“. Мелодраматическая трактовка „Маскарада“ неразрывно связана с низким художественным уровнем постановок, с театральной рутиной, с „милославщиной“...

В „Провинциальной хронике“ журнала „Театрал“ нередко печатались такие сообщения: „Минск. Поставленная недавно драма „Маскарад“ прошла очень неудачно. Вообще местная труппа берется за пьесы, которые ей совсем не по силам“.[2] „Маскарад“ был не по силам дореволюционному периферийному театру. „Маскарад“ требует от постановщика и исполнителей, от театра в целом, высокой художественной культуры. Театры, ею не обладавшие, не справлялись с постановкой „Маскарада“. Таков один из важнейших выводов, который дает изучение сценической истории драмы Лермонтова.

„Провинциальная хроника“ журнала „Театрал“, свидетельствуя о заинтересованности провинциальных театров „Маскарадом“, сообщает, как правило, о неудачных постановках драмы. Так, например, в заметке о спектакле, устроенном Одесским обществом по борьбе с пьянством, хроникер пишет: „Артист В. Сосновский, почему-то помеченный на афише крупными буквами, был карикатурой на Арбенина. В режиссерском смысле пьеса поставлена очень плохо. Всякий делал на сцене, что ему хотелось“.[3]

В хроникерской заметке о Вятском театре сообщается: „Спектакли, в особенности драматические, проходят в большинстве случаев скучно, безжизненно, а главное, без всякого

---

[1] „Московские ведомости“, 1863, 9 мая.
[2] „Театрал“, 1895, декабрь, кн. IV, стр. 92. Разрядка моя. *К. Л.*
[3] Там же.

ансамбля, мало представляя интереса для публики... С 1-го ноября начались бенефисы. Первый из них был г. Кожевникова, который поставил драму Лермонтова „Маскарад", выступив в роли Арбенина. Пьеса прошла слабо, и бенефициант успеха не имел..."[1]

Не справляясь с постановкой всей пьесы, провинциальные театры, кружки и общества любителей ставили отдельные сцены (кружок любителей г. Радина, Седлецкой губ.,[2] „Артистический кружок" в Вологде[3] и другие).

Часто „Маскарад" появлялся в репертуаре той или иной провинциальной труппы с приходом в нее актера-гастролера, в репертуаре которого была роль Арбенина. Так, труппа П. П. Медведева ставила „Маскарад" в Екатеринбурге, а Шумилина — в Тифлисе, Кутаисе и Баку благодаря „драматическому герою-любовнику" Н. А. Самойлову-Мичурину, яркому исполнителю роли Арбенина. „Хроника" рассказывает о Самойлове-Мичурине, что „в Екатеринбурге он ушел со спектакля, сыграв один акт Арбенина в лермонтовском „Маскараде". Полицмейстер города взял подписку с антрепренера П. П. Медведева об увольнении из труппы капризного актера".[4] „Капризный актер", скитаясь по градам и весям, переходя из труппы в труппу, неизменно играл Арбенина и пользовался в этой роли, как сообщали репортеры, „выдающимся успехом".[5]

„Актеры старых времен неизменно играли Арбенина" — не без основания писал в 1916 г. сын актера Малого театра Вильде.[6]

К упомянутым городам, где в конце 80-х и начале 90-х гг. шел „Маскарад", нужно добавить Нижний-Новгород, Ставрополь,[7] Казань,[8] Одессу,[9] Харьков,[10] Саратов,[11] Вильно.[12]

---

[1] „Театрал", 1896, № 89, стр. 68.
[2] „Артист", 1891, № 15, стр. 160.
[3] „Театрал", 1896, № 96, стр. 74.
[4] „Театрал", 1896, № 88, стр. 75.
[5] „Артист", 1891, № 16, стр. 146. Хроника. Самойлов-Мичурин играет Арбенина в Киеве.
[6] „Театральная газета", 1916, № 29.
[7] Список пьес, игранных в России на частных сценах в феврале и марте 1889 г. Изд. Об-ва русск. драм. писателей, М. 1890, стр. 25—38.
[8] „Артист", 1890, № 6, стр. 178.
[9] „Артист", 1890, № 11, стр. 212.
[10] „Артист", 1891, № 12, стр. 228.
[11] „Артист", 1891, № 13, стр. 203.
[12] „Театрал", 1896, кн. 4, стр. 79.

По коротким хроникерским заметкам трудно судить о том, как исполнялся „Маскарад“ в каждом из этих театров. Но одна черта является общей почти для всех постановок „Маскарада“ на дореволюционной провинциальной сцене: „Маскарад“ снижался до уровня плохой мелодрамы. Критика, объявившая „Маскарад“ „обычной мелодрамой“, способствовала тому, что и актеры играли „Маскарад“ как мелодраму.

А. П. Ленский, вспоминая первые годы своей театральной жизни, нарисовал яркий портрет „провинциального Арбенина“. „Ральф[1] в одном белье, перед зеркалом, жестикулируя, читал монологи из лермонтовского „Маскарада“ или ревел, обещая „негодяю на бритвах стлать постели“ из дикой драмы „Козьма Рощин, рязанский разбойник“... Для него не имели значения характер изображаемого лица и его душевное состояние. В его исполнении не было никакой разницы между Арбениным, Чацким, Ляпуновым и т. д. Здоровые легкие и фальшивый пафос заменяли в глазах невзыскательной публики все остальное“.[2]

Не только провинциальные театры, но и некоторые столичные частные театры играли „Маскарад“ как мелодраму. „Классический образец“ такой трактовки „Маскарада“ дал петербургский театр Неметти, поставивший драму в 1893 г. Об артисте Тинском, игравшем Арбенина, П. Вейнберг писал: „Обыкновенного мелодраматического мужа, отравляющего свою жену из ревности, играл он хорошо, но Арбенина я не видел“.[3]

„У г-на Тинского и внешний облик — не арбенинский: нельзя Арбенину быть таким упитанным и гладким... А остальные действующие лица „Маскарада“! Боже мой, что это такое... Г-н Печорин (?!), изображающий Звездича, произносит „боронэса“ вместо баронесса... Дама высшего света (г-жа Мантурова) кладет руку мужчине на плечо и чуть не треплет его по спине. Казарин (г. Рюмин) загримирован как юноша!“ и т. д. (там же).

Так театр Неметти показывал великосветское петербургское общество, „век блестящий“!

В 1914 г. „мелодраматический“ „Маскарад“ был поставлен на сцене петербургского Народного дома. Талантливый актер

---

[1] Ральф — актер, служивший вместе с Ленским в театре Смолькова (г. Нижний-Новгород, 60-е гг.).

[2] А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки, „Acedemia“, 1935, стр. 75—95.

[3] „Театр. газета“, 1893, № 19, 24 окт.

Самойлов играл „страдающего Арбенина“ и — как пишет рецензент — „вместо трагедии не понявшей себя и непонятой души получилась мелодрама, местами слезливая“.[1] Самый маскарад — замечает рецензент — следовало бы показать менее вульгарным.

Но было бы неправильно думать, что все провинциальные театры и столичные частные театры играли „Маскарад“ как мелодраму и что все постановки „Маскарада“ в этих театрах были неудачными.

В конце 60-х гг. на сценах Самары и Оренбурга с блеском выступает в роли Арбенина М. И. Писарев, в средине 70-х гг. в Одесском театре превосходно играет Арбенина Аграмов, ушедший из Александринского театра на провинциальную сцену.

В 80-е гг. М. И. Писарев с огромным успехом играет Арбенина на сценах столичных частных театров Бренко и Корша.

О постановке „Маскарада“ в бренковском театре газета „Московский телеграф“ писала: „Существует мнение, что „Маскарад“ написан не для сцены, и потому это произведение так редко встречается в афишах русских театров. Между тем, при хорошем исполнении пьеса эта весьма сценична и производит сильное впечатление на зрителей. Писарев в роли Арбенина безупречно хорош и заслужил по праву шумную овацию со стороны публики. Особенно удачны 4 и 5 акты... Писарев производит потрясающее впечатление, надолго остающееся и после закрытия занавеса... После 4-го действия Писареву был поднесен лавровый венок, вызовам не было конца“. [2]

Короткие рецензентские заметки мало говорят о самом существенном: трактовке роли артистом. Но и по отрывочным замечаниям рецензентов можно видеть, что Писарев играл „человека скучающего“, смотрящего „на жизнь, как бремя“, но глубоко в себе затаившего „огонь жизни“. Под бременем скучного существования застыла кипучая лава души. Взрыв зажатых, сдавленных сил души страшен. Руками светских интриганов поток всеиспепеляющей лавы направлен по ложному пути: Арбенин губит Нину, гибнет сам...

Писарев играл лермонтовского Арбенина, и в этом причина его успеха.

---

[1] „Театр и искусство“, 1914, № 43, стр. 834.
[2] „Московский телеграф“, 1881, 25 ноября.

Хроникерские заметки сообщают и о других замечательных исполнителях роли Арбенина. В сезон 1888—1889 гг. на сцене театра Корша с большим успехом в роли Арбенина выступал А. П. Ленский. [1] Ярким исполнителем роли Арбенина был известный армянский трагик Адамян.

Роль Нины с блеском исполнялась артистками Читау (1852 г.), Г. Н. Федотовой (1862 г.), Глама-Мещерской (1881—1883 гг.), М. Г. Савиной (1883 г.) и другими.

Сценическая история драмы Лермонтова знает не только неудачи и провалы, как это утверждалось еще недавно некоторыми критиками. „Маскарад" знал блестящих исполнителей и исполнительниц, знал яркие спектакли.

Но совершенно бесспорно, что за первые полвека сценической жизни „Маскарада" яркие спектакли были счастливыми исключениями, что цензура, охранительная печать, дирекция казенных императорских театров — всё делали для того, чтобы пьеса Лермонтова не допускалась на сцену, чтобы обличительная сила пьесы при постановках на сцене была ослаблена, чтобы „Маскарад" не имел успеха у зрителей. Таков первый „итог" сценической истории драмы Лермонтова.

С этим „итогом" неразрывно связана мелодраматическая трактовка „Маскарада", ставшая дурной традицией со времени сценического крещения драмы, — с „легкой руки" Каратыгина, превратившего Арбенина в мелодраматического „злодея". В чем вред мелодраматической трактовки пьесы? При такой трактовке на первый план выдвигается любовная интрига: злодей-муж убивает свою жену за мнимую измену. Трагедия Арбенина изображается как личная, частная, домашняя, случайная, лишенная большого социального содержания.

Снижение социальной трагедии, чем, с нашей точки зрения, является лермонтовский „Маскарад", до уровня обычной мелодрамы — таков второй „итог" полувековой сценической истории пьесы.

Девятисотые годы принесли новое сценическое „истолкование" драмы Лермонтова, в сравнении с мелодраматической трактовкой не приблизившееся к авторскому замыслу, а окончательно отвергнувшее авторский замысел. Мы имеем в виду целую полосу „символизации" „Маскарада", начавшуюся коршевской постановкой (1912 г.).

---

[1] См. „Краткий отчет 25-летней деятельности театра Корша", М. 1907, стр. 21.

Мистико-символистское истолкование „Маскарада“ в театре прямо связано с тем декадентско-символистским „переосмыслением“ творчества Лермонтова, которое нашло себе ярчайшее выражение в книге Мережковского „Поэт сверхчеловечества“, статьях декадентов-критиков, писавших о поэтическом лунатизме Лермонтова, о религии Лермонтова и т. д.

Режиссеры позаимствовали „новое мироощущение“ у Мережковского, Кузмина, Сологуба, Блока.

Их глазами они прочитали „Маскарад“ и поставили его как декадентско-мистическое зрелище, одни грубо — „под Андреева“, другие утонченно — „под Блока“.

Первым, кто посмотрел на „Маскарад“ сквозь „мистические очки“, был режиссер Зиновьев, поставивший пьесу в театре Корша в 1912 г.

Н. Эфрос писал о спектакле: „Нужно ли, чтобы гости в лермонтовской драме говорили так, как гости в „Жизни человека“ (Андреева) или как блоковские мистики? Не хватило выдумки для изображения Неизвестного: он остался в режиссерской картине пустым местом. Затянутым темпом и приглушенным тоном режиссер мечтал создать впечатление зловещей жути. Но создал он не столько жуть, сколько скуку“.

„Он (режиссер) пугал, а не было страшно. Было только скучно“ — пишет Бескин. Другой рецензент говорит: „Режиссера увлекла идея стилизации и символизации пьесы... но мы не видели лермонтовских героев, не слышали „облитых горечью и злостью“ лермонтовских стихов“.

Арбенина играл Чарин: „уже в первой картине у него было лицо человека, совершившего несколько убийств. Для последней картины у него уже не хватило черной краски“... [1]

„Зиновьева за „Маскарад“ дружно осудила вся московская пресса“ (Бескин). [2]

Вслед за театром Корша „идея символизации“ увлекла киевский театр Соловцова, где „Маскарад“ был „символистски истолкован“ режиссером Бережным в 1914 г. В этом спектакле Арбенин показан был как „роковой герой“, „демоническая фигура“. Основная мысль „Маскарада“ по режиссеру — „жизнь — игра“. „Оставив только самое необходимое для колорита эпохи и быта, все остальное режиссер затушевал“ — писал рецензент „Киевской мысли“. [3]

---

[1] „Рампа и жизнь“, 1912, № 34.
[2] „Театр и искусство“, 1912, № 35.
[3] „Киевская мысль“, 1914, 5 октября.

Если режиссеру театра Корша „не хватило выдумки на фигуру Неизвестного“ (Эфрос), если в постановке театра Соловцова „кое-что“ было оставлено для характеристики быта и эпохи, то в спектакле Александринского театра (1917 г.) вся пьеса поставлена была „под знаком Неизвестного“, „Маскарад“ был показан как мистическое зрелище.[1]

Мистико-символистская трактовка пьесы Лермонтова начисто отметала ее обличительно-сатирическую направленность.

За трагическую судьбу Арбенина Лермонтов делает ответственным столичное великосветское общество, николаевский Петербург. Режиссеры Зиновьев, Бережной, Мейерхольд и другие, вооружившись „мистическими очками“, „переложили“ ответственность на „волю рока“, „действие инфернальных сил“. Арбенина погубил „свет, завистливый и душный“ — утверждает в пьесе Лермонтов. Арбенина погубили „инфернальные силы“ — поправляли Лермонтова мистически настроенные режиссеры. Главным действующим лицом драмы был „утвержден“ Неизвестный, его фигура окружалась „сгущенной таинственностью“. В Неизвестном раскрывалось „демоническое начало“, в Шприхе и Казарине — „мелкобесовское начало“.[2] Постановщик александринского спектакля писал о плане второй части спектакля: „Видимо, что чья-то невидимая рука (Неизвестного) приступила к дирижированию“.[3] Так в пьесу Лермонтова привносилась чертовщина, лермонтовский романтизм превращался в гофманиаду.

Режиссер Александринского театра скромно приписал себя в соавторы к Лермонтову (см., например, афиши и объявления о спектаклях 1926 г.). Он имел все основания объявить себя единственным автором мистического спектакля, чудовищно искажавшего лермонтовский замысел.

Мистико-символистская трактовка „Маскарада“ осуждена и критикой, и театральными работниками, и, раньше всего, советским зрителем. Автор мистической постановки „Маскарада“, возобновляя спектакль в 1938 г., должен был коренным образом изменить трактовку пьесы.

---

[1] Спектакль этот имел три редакции режиссера: а) 1917 г., б) 1932 г., в) 1938 г. и в настоящее время — в новой, четвертой редакции нар. арт. СССР Ю. М. Юрьева — живет на сцене Ленингр. Акад. театра драмы им. Пушкина.

[2] Н. Волков. Мейерхольд, т. II, изд. „Academia“, 1929, стр. 475.

[3] Там же, стр. 479. Разрядка моя. *К. Л.*

Но среди театральных критиков нашлись защитники этой трактовки. Так, т. Мацкин напечатал в „Литературной газете" статью, в которой он выступает не только против всяких попыток социологического истолкования пьесы Лермонтова, против сближения „Маскарада" с „Горем от ума" Грибоедова, но и высказывает сожаление об удалении из спектакля мистико-символистских элементов, заявляет, что фигура Неизвестного „не поддается" реалистическому истолкованию. [1]

От отдельных режиссеров нам также приходилось слышать, что они „не уверены" в реалистическом существе образа Неизвестного, не уверены в возможности реалистической трактовки пьесы.

„Сомневающихся" критиков и режиссеров, видимо, не убеждает то обстоятельство, что Неизвестный в пьесе имеет вполне реальную биографию, что он находится в реальных, земных отношениях с Арбениным. Режиссеров „не устраивают" прямые авторские указания на то, как нужно играть роль Неизвестного. Так, в последней сцене пьесы фразу „Казнит злодея провиденье! Невинная погибла — жаль! Но здесь ждала ее печаль, а в небесах — спасенье!" Неизвестный произносит „подняв глаза к небу, лицемерно". [2] В сцене бала, увидев, как Арбенин подал Нине мороженое с ядом, Неизвестный говорит: „Я чуть не сжалился..." Но он гонит мысль о вмешательстве: „Нет, пусть свершается судьбы определенье, а действовать потом настанет мой черед..." В последней сцене Неизвестный, видя, что его слова не тронули Арбенина, восклицает: „Иль я ошибся в самом деле!". Этой „демонической фигуре" свойственны такие человеческие качества, как сомнения, жалость, лицемерие. Неизвестный, из которого мистически настроенные режиссеры сделали олицетворение „воли рока", фатума, судьбы, сам возлагает надежды на „судьбы определенье..." Но „сквозь мистические очки" ничего этого не видно! Надо удивляться, как не „переосмыслили" декадентствовавшие режиссеры пьесу Островского „Не в свои сани не садись" (Картины московской жизни), где также появляется Неизвестный, — по авторской характеристике — „человек средних лет, с греческим профилем и мрачным выражением лица"!

Никаких „оснований" для мистико-символистского „истолкования" драмы Лермонтова режиссеры театров Корша, Соловцова, Александринского и других — не имели,

---

[1] „Литературная газета", 1939, 26 января.
[2] Авторская ремарка (стр. 361).

И глубоко неправы критики (А. Мацкин и другие), выступающие с защитой символистских „элементов" александринской постановки „Маскарада". Защитники „символизации" „Маскарада" обычно говорят (глухо, невнятно!) о романтизме драмы.

Но есть романтизм и романтизм. Есть романтизм Шиллера, Гюго, Байрона, Пушкина, Лермонтова. Есть романтизм Тика, Новалиса, Гофмана. Отличительная особенность романтизма „первого рода" — активное, действенное отношение к жизни. „Жаждой борьбы" проникнута романтическая юношеская лирика, романтические юношеские поэмы и драмы Лермонтова. Стремление к деятельности, преобразующей мир, составляет пафос всех романтических произведений поэта. От романтического изображения мира Лермонтов стремительно переходил к реалистическому его изображению. Стремительность перехода обусловлена была самим характером лермонтовского романтизма, подготовившим писателя к созданию таких реалистических полотен, как „Герой нашего времени". Своеобразие „Маскарада" состоит в том, что он является переходным произведением. В этой реалистической драме, автор которой брал себе за образец „Горе от ума" Грибоедова, очень сильны элементы романтизма. В композиции „Маскарада", в его „структуре" — много от романтической драмы (напряженность действия, приподнятость „героя" над его „окружением" и т. д.). Романтическая приподнятость образа Арбенина, его „демонизм" — преувеличенность страстей и чувств — сильно контрастируют с реалистическим показом арбенинского „окружения". Но эта стилевая „двойственность" оправдывается тем, что романтическая приподнятость образа Арбенина служит замечательным художественным приемом: Лермонтов высоко поднимает Арбенина над толпой пустых, бессердечных людей, его окружающих. Стилевая двойственность, противоречивость приобретает, таким образом, новое художественное качество, органически вытекающее из замысла художника.

Говоря о реалистическом существе драмы Лермонтова, мы вовсе не отрицаем присущих ей романтических черт, напротив, мы будем горячо приветствовать режиссера, который, ставя „Маскарад", создаст романтический спектакль, спектакль больших чувств и страстей. Декадентствовавшие режиссеры романтическое в „Маскараде" заменили мистическим. Реакционная сущность этого „переосмысления" очевидна.

К заслугам работников советского периферийного театра

следует отнести то, что они первыми решительно выступили против мистико-символистской трактовки „Маскарада".

Советские периферийные театры стремятся донести до зрителя обличительный пафос пьесы Лермонтова, раскрыть ее глубокое социальное содержание. „Пьеса звучит как тяжелое и страстное обвинение этой холодной и пустой эпохе и ее людям" — писала газета „Пролетарская правда" о спектакле в Калининском гор. театре. [1]

„Мы стремимся сделать спектакль полностью реалистическим и освободить его от ненужного поэту налета мистики и „воли рока" — писал режиссер М. Пясецкий (Павловский театр, Горьковской области). [2]

„Наш коллектив, — писали тт. А. Волгин и Н. Рославлев (Куйбышевский драм. театр им. Горького), — избегал практиковавшихся некоторыми театрами приемов мистического толкования отдельных сцен (в частности, всех сцен с Неизвестным).

„Правдивый показ жизни петербургского общества 30-х гг. прошлого столетия... — вот задача". [3]

Одним из первых театров советской периферии, осудивших александринский „Маскарад" как „ложный по идейной направленности спектакль" и решивших „поставить драму Лермонтова совершенно по-новому", был Большой Советский театр г. Воронежа. [4] Спектакль, поставленный театром в 1936 г., живет и по настоящее время.

Театры Архангельска, Баку, Орджоникидзе, Сталинграда, Курска, Таганрога и многих других городов советской периферии, ставившие „Маскарад", стремились раскрыть средствами сценического искусства характеристику, которую давал Лермонтов своей эпохе: „век блестящий, но ничтожный".

Советская печать обращение театров периферии к лермонтовскому „Маскараду" правильно связывала с ростом художественной культуры театров. В самом деле, стоит сравнить постановки „Маскарада" в театрах советской периферии с постановками той же драмы в дореволюционных провинциальных театрах, чтобы увидеть, как далеко шагнула вперед театральная культура в нашей стране.

---

[1] „Пролетарская правда", 29/I 1938 г. (Режиссер спектакля — Д. Г. Митин).

[2] „Павловский металлист", 1938, 15 окт.

[3] „Волжская коммуна", 1937, 2 окт.

[4] „Коммуна", Воронеж, 1936, 10 декабря.

Верная трактовка пьесы Лермонтова как реалистического обличительного произведения, однако, не гарантировала постановщиков и отдельных исполнителей от целого ряда ошибок.

А. Волгин и Н. Рославлев (Куйбышевский обл. театр им. Горького) пишут об Арбенине: „В недавнем прошлом картежник, искусный игрок, наживший себе состояние не всегда честными приемами игры. Вся сила ума и воли в молодости истрачена на разврат, кутежи и карточную игру. Ничего святого в жизни не осталось". „Казарин — откровенный шулер, — продолжают они, — Шприх — ростовщик". Неизвестный — такой же игрок, как и Арбенин, только неудачник.

Газета „Северная правда" в связи с постановкой „Маскарада" Архангельским театром так характеризовала Арбенина: „В прошлом, как и все другие действующие лица, — игрок, пьяница, волокита, женившийся и „успокоившийся". [1]

Подобные характеристики наши режиссеры заимствовали у Котляревского и других старых критиков, а также из статей о „Маскараде", напечатанных сравнительно недавно.

Режиссеры и исполнители стремятся во что бы то ни стало „разоблачать" Арбенина.

В газете „Курская правда" мы читаем: „Арбенин — Студенцов старается обнажить действительную сущность героя. Арбенин драпируется в тогу романтизма, он хочет быть одним из носителей „мировой скорби"... Но это маска. В действительности это игрок, высокой марки шулер!". [2]

Под „шулерские махинации" Арбенина подводилась „социологическая база". Так, например, мы читаем в статье, напечатанной в 1935 г. в газете „Советское искусство": „Все действующие лица „Маскарада" — разорившиеся дворяне, рыцари червонного туза. Лермонтов зло и ярко изображает дворянский отхожий картежный промысел". [3]

Авторы таких характеристик упрощают содержание и смысл пьесы. От „упрощенчества" же один шаг до вульгаризации. В самом деле, откуда видно, что Арбенин — „разорившийся дворянин", живущий „отхожим картежным промыслом"?

Игра для Арбенина была не „отхожим промыслом", а своеобразным спортом, средством „кровь привесть в волненье, тревогою опять наполнить ум и грудь". Он говорит князю Звездичу: „Я сел играть — как вы пошли бы на сраженье".

---

[1] „Сев. правда", 1930, 31 дек.
[2] „Курская правда", 1/VII 1935. К постановке „Маскарада".
[3] „Совет. искусство", 29/VII 1935. Статья „100-летие „Маскарада".

Чем была игра для Арбенина в молодости — можно увидеть из слов Казарина. В игре — говорит он — „сквозь душу переходит страстей и ощущений тьма, и часто мысль гигантская заводит пружину пылкого ума".

Аттестуя Арбенина отпетым шулером, критики забывают, что Арбенин не только играл. Он говорит о себе:

> Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
> Постиг друзей, коварную любовь,
> Чинов я не хотел, а славы не добился...

Из тех возможностей, которые предоставило молодому дворянину Арбенину его общество, он „все перечувствовал, все понял, все узнал". Его ничто не удовлетворило. Почему? „Везде я видел зло, — отвечает Арбенин, — и, гордый, перед ним нигде не преклонился". Напрасно некоторые из критиков объявили Арбенина мрачным злодеем, цивилизованным дикарем, зверем и т. п.

Нина перед смертью говорит Арбенину: „Ты не изверг... нет! в душе твоей есть искра доброты!". Казарин, придя к Арбенину за помощью, говорит о нем: „он... великодушен часто" (д. II, сц. 2-я, выход 2-й) и т. д.

Достаточно лишь внимательно, вдумчиво перечесть текст пьесы, чтобы увидать полную несостоятельность „радикальных" характеристик, дававшихся Арбенину некоторыми из наших режиссеров и критиков.

Вульгарно-социологическая трактовка „Маскарада", как мелодраматическая и мистико-символистская трактовка, не раскрывала, а затушевывала социальное содержание драмы, уводила театры в сторону от раскрытия авторского замысла, искажала авторский замысел. „Социологи" не видели никакой разницы между Арбениным и его „окружением", всеми способами старались „разоблачать" Арбенина. „Социологи" „проглядели" самое существенное, самое значительное в „Маскараде": трагедию Арбенина. Глубокий социальный смысл трагедии Арбенина не был понят „социологами", остался не раскрытым нашими театрами.

Каков же основной итог сценической истории драмы Лермонтова? Три трактовки, о которых шла речь выше, разными путями приводили к одному результату: затушевывалось, искажалось общественно-политическое содержание пьесы, ослаблялась ее сатирико-обличительная направленность. Борьба за правильное, соответствующее авторскому замыслу сценическое истолкование „Маскарада" еще не закончена.

3.
„МАСКАРАД" КАК СОЦИАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ

Режиссеры советских периферийных театров, борясь с мелодраматической и мистико-символистской (декадентской) трактовками „Маскарада", стремились раскрыть социальное содержание драмы Лермонтова. Но, запутанные вульгарными социологами, они, как мы уже сказали, не увидели того, что составляет самое существенное в „Маскараде": трагедию Арбенина. Режиссеры и исполнители стали „разоблачать" и „казнить" Арбенина потому, что они не увидели, не поняли того, что отличает Арбенина от его окружения.

Нельзя правильно понять „Маскарад", не поняв центрального образа драмы — образа Арбенина. Вот почему в дальнейшем нашем изложении речь пойдет главным образом об Арбенине.

В старой критике образ Арбенина не раз назывался статическим. Это — глубоко ошибочное утверждение. В пределах драмы Арбенин проходит большой и сложный путь.

Зритель знакомится с Арбениным в тот момент, когда Арбенин говорит о „забвеньи тяжелой, черной старины", когда, встретив Нину, он стал „снова любить и веровать", „хотел небесные мечты осуществить предавшися надежде и в сердце оживить все, что цвело в нем прежде", когда „черствая кора" с его души слетела и он „воскрес для жизни и добра".

Зритель знакомится с воскресшим Арбениным, нашедшим в Нине счастье и радость, осудившим свой недавний образ жизни („тяжелая, черная старина"), готовым оживить в сердце „все, что цвело в нем прежде", полным стремления „осуществить небесные мечты и надежды" своей молодости.

Но „воскресение" Арбенина было еще менее прочным и долговечным, чем, скажем, „воскресение" толстовского князя Нехлюдова. „Воскресший" Арбенин всей своей плотью и кровью связан с тем обществом, которое он отрицает, с головы до ног опутан паутиной „светских" отношений. Порочное, „арбенинское", настолько в нем сильно, что в мнимую измену Нины ему поверить легче, чем в ее невиновность. Арбенин казнит Нину не за „измену", а за обман, ложь, в которых он ее подозревает. До последнего ее вздоха он ждет ее признания в „измене" и раскаяния, со страшной настойчивостью добивается у нее этого признания. Кто-то из критиков писал, что Арбенин слишком легко поверил князю и Неизвестному,

объявившим ему, что Нина не виновна. Лермонтов здесь ни на шаг не отступил от художественной правды. Всем своим поведением перед смертью Нина вселила в Арбенине сомнения в ее „вине". Это была поистине страшная месть „света" не преклонившемуся перед ним Арбенину. „До меня случайно слух домчался, что счастлив ты, — говорит Арбенину Неизвестный, — и горько стало мне — и сердце зароптало". Да, Арбенин был счастлив. На упреки Нины он горячо отвечает ей: „О нет, я счастлив, счастлив... я жестокий, безумный клеветник; далеко, далеко от толпы завистливой и злой, я счастлив... я с тобой"! Но счастье его было кратковременным. Свет не мог простить Арбенину его счастья. „Завистливый и злой" свет мстит Арбенину. Надо было действительно надеть „мистические очки", чтобы в драме Арбенина увидеть „действие инфернальных сил", „волю рока", „фатум". После разговора с баронессой Штраль, завязавшей первое звено в „цепи ужасных предприятий", Шприх говорит: „Тут есть интрига... вмешаюсь в эту связь".

В новонайденной рукописи последняя фраза звучит еще более определенно: „устрою эту связь".

Великосветские интриганы казнят Нину руками Арбенина, а затем — и самого Арбенина. „Ты надо мной смеялся, и я повеселиться рад" — говорит обезумевшему от горя Арбенину Неизвестный. И когда потрясенный Арбенин восклицает: „Не я ее убийца!", когда он бросается на князя и Неизвестного с криком: „Я задушу вас, палачи!" — в этом есть большая правда.

Чего хотел, чего добивался Неизвестный? „Давно хотел я полной мести и вот вполне я отомщен!" В чем же выразилась полнота мести? „И этот гордый ум сегодня изнемог" — глядя на потерявшего рассудок, обессилевшего Арбенина, говорит Неизвестный. Сломить „гордый ум" Арбенина, поставить его на колени, пригнуть к земле, растоптать его душу, разбить его счастье, вырвать у независимого, сильного, гордого человека страшное признание: „тебя, как и других, к земле прижал наш век" — вот в чем полнота мести „света" Арбенину, который с чувством собственного достоинства говорит о себе: „везде я видел зло и — гордый — перед ним нигде не преклонился".

Холодным презреньем отгородился Арбенин от мира, в котором жил. Он чувствовал себя чужим среди „блестящего и ничтожного" общества, собиравшегося у Энгельгардта.

Арбенин много и горько жалуется на одиночество. „Они все чужды мне, и я им всем чужой“ (ст. 194)[1] — говорит он на маскараде. „Далеко, далеко от толпы завистливой и злой, я счастлив...“ (ст. 501) — говорит он Нине. Ей же он говорит перед ее смертью:

Да, ты умрешь — и я останусь тут —
Один, один... года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!

(Ст. 1710—1718)

Чувство одиночества, разобщенности присуще не только Арбенину. Его испытывал каждый, кто не хотел „гнуться“ и „преклоняться“. О том, что низкопоклонство было одним из важнейших и обязательных законов жизни общества, говорят даже мало чем примечательные персонажи драмы. Так, например, в сцене картежной игры 4-й понтер говорит приятелю: „Кто нынече не гнется, ни до чего тот не добьется“ (ст. 6—7).

3-й гость говорит на балу: „Не гнется гордый наш язык, за то уж мы как гнемся добродушно“ (ст. 1538—1539). Не удивительно, что эти стихи вошли в свое время в пословицы!

Арбенин, вместо того чтобы „преклониться“ перед злословием „света“, перед клеветниками и интриганами, гордо заявляет: „Я докажу, что в нашем поколенье есть хоть одна душа, в которой оскорбленье, запав, приносит плод... О! я не их слуга. Мне поздно перед ними гнуться...“

Он пришел к князю Звездичу, чтобы, подобно героям Шекспира и Шиллера, расправиться с ним одним ударом. Но он не нашел в себе решимости на убийство князя. Времена романтических героев прошли! Арбенин с презрением обращается к себе:

Беги, красней, презренный человек.
Тебя, как и других, к земле прижал наш век (ст. 1116—1117).

Было бы ошибочно эти огромной обобщающей силы стихи отнести только к данному „частному“ случаю: несостоявшемуся убийству князя Звездича. Разве эти стихи не перекликаются с той характеристикой, которую дает князю Звездичу маска?

Ты бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный (ст. 241—244).

---

[1] Нумерацию стихов даем по изданию Полного собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, том IV, „Academia“, 1935 г.

„Язык и золото... вот наш кинжал и яд!“ (ст. 1130) — как бы дополняет эту характеристику Арбенин.

„Повсюду зло — везде обман“ — подводит он последнюю черту в характеристике своего общества и своего времени. Князю Звездичу Арбенин дает „урок“, как надо жить в этом мире, где все продажно: „Все презирать: закон людей, закон природы“.

А когда Звездич последовал этому совету в отношениях к своему спасителю и его жене, Арбенин рвет на себе волосы:

Раз в жизни человека мне чужого,
Рискуя честию, от гибели я спас,
А он — смеясь, шутя, не говоря ни слова,
Он отнял у меня все, все — и через час (ст. 1809—1812).

Раз в жизни Арбенин поступил не „по-арбенински“ и жестоко поплатился.

Арбенин тяжко страдает. Но причина его страданий — те же нормы и законы морали, которые он сам исповедывал и которым следовал до того, как, встретив Нину, „снова воскрес для жизни и добра“. Но теперь они обращаются против него, и он, быть может впервые, на самом себе почувствовал всю их страшную неправду.

В самом деле, разве не „по-арбенински“ поступает князь Звездич, интригуя Нину, стремясь к тому, чтобы Арбенин попал в число мужей, о которых он сам говорит Нине: „беспечные, но жалкие мужья, которых некогда обманывал и я“?

Разве не „по-арбенински“ поступает Неизвестный, жестоко мстя ему за то, что в пору юности Неизвестного Арбенин разорил его за карточным столом и на все мольбы и слезы „ответил смехом“?

Разве не „по-арбенински“ поступает баронесса Штраль, когда, запутавшись в интриге с князем Звездичем, она решает погубить Нину, лишь бы спасти свой престиж: „Нет, я себя спасу... хотя б на счет другой“?

Откуда же у Арбенина такая реакция на „арбенинские“ в сущности поступки других действующих лиц драмы? Старый друг и партнер Арбенина, Казарин, увидав страдающего Арбенина, думает, что тот притворяется, и говорит ему: „Да полно, брат, личину ты сними, не опускай так важно взоры. Ведь это хорошо с людьми, для публики, — а мы с тобой актеры“ (ст. 1770—1773).

Казарин привык видеть Арбенина в маске бессердечного, холодного эгоиста. Страдающий, потрясенный Арбенин ему

непонятен и удивителен. Да, Арбенин — эгоист. Но еще Белинский писал, что эгоисты бывают „двух родов". Известно, что Онегина Белинский назвал страдающим эгоистом. В неменьшей степени это относится и к Арбенину. Онегина Белинский назвал еще эгоистом по-неволе и объяснил его эгоизм общественными условиями, в которых влачил Онегин свое существование.[1] Думается, что это в равной мере относится и к Арбенину.

Сам Арбенин говорит о себе: „Любил я часто... чаще ненавидел и более всего — страдал" (ст. 460—461).

В другом месте: „Каким страданиям земным на жертву грудь моя ни предавалась, а я все жив" (ст. 351).

Арбенин в еще большей степени, чем Онегин, — страдающий эгоист.

Мы говорим об этом, разумеется, не для оправдания, а для объяснения эгоизма Арбенина. Эгоизм Арбенина не есть „прирожденная черта" его характера. До того как стать эгоистом, Арбенин был совсем другим человеком, душа которого была открыта „для жизни и добра".

Взволнованный воспоминаниями Казарина о молодости, которая проходила не только за вином и картами, а и в „беседах шумных", Арбенин восклицает: „О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды, вас, нестерпимые, но пламенные дни?". Было бы наивно эти слова Арбенина, этот из глубины сердца вырвавшийся „вопль страдания" отнести... к карточной игре.

Кое-кто из критиков видел здесь только „рыцаря червонного туза", стосковавшегося по „зеленому полю". Но ведь к картам дорога для Арбенина никогда не была закрыта! К картам у него давно пропал интерес: „все тонкости их знаю, и вот зачем я ныне не играю"—говорит он князю.

О другом тоскует Арбенин. Он вспоминает „нестерпимые, но пламенные" дни своей юности, полной „буйными надеждами".

Цензура помешала Лермонтову более определенно сказать о „буйных надеждах" его героя, у которого „пружина пылкого ума" вызывала „мысли гигантские". Здесь Лермонтов явно „не договорил".

Дважды в пьесе возвращается Арбенин к своим несбывшимся мечтам.

Первый раз в беседе с Казариным, второй — в объяснении с Ниной перед ее смертью. В чем обвиняет он Нину?

---

[1] Белинский. Лит.-крит. статьи. ГИХЛ, 1936, стр. 150-151.

„Быть может, я б успел небесные мечты осуществить, предавшися надежде, и в сердце б оживил все, что цвело в нем прежде — ты не хотела, ты!“ (стр. 344).

Какие мечты хотел осуществить Арбенин, найдя себе счастье и успокоение в Нине? Здесь снова Лермонтов „не договорил“.

В мудрой статье о „Герое нашего времени“ Белинский отметил, что в романе Лермонтова „есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное...“ Но этот недостаток в то же самое время Белинский считал и достоинством романа. Тут нет никакого противоречия. „Таковы бывают, — пишет Белинский, — все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях: это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание“.[1] Печорин „скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа“ (там же). Арбенин — предшественник и родственник Печорина. И „недоговоренного“ и „неразгаданного“ в Арбенине так же много, как и в Печорине.

Стоит ли пытаться расшифровать авторские намеки и „недоговоренности“ в образе Арбенина, поставить все точки над „и“?

Это неизбежно привело бы к домыслам и гипотезам.

Да и вряд ли это нужно. Важно лишь, чтобы режиссеры и исполнители почувствовали, что за этими „недоговоренностями“ скрыто большое общественно-политическое содержание, что трагедия Арбенина заключает в себе большой социальный смысл.

В чем же смысл трагедии Арбенина?

Об Онегине Белинский говорил: „силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца...“. О Печорине: „в дорогах разница, а результат один“. С тем же „результатом“ закончился путь Арбенина. Судьба Арбенина — яркая иллюстрация к стихам знаменитой „Думы“, этому реквиему поэта своему поколению, которое старится в бездействии и вянет без борьбы. „Дума“ прекрасно объясняет слова Арбенина, так смущавшие критиков: „изнемог под гнетом просвещенья“, его иронию: „в образованном родился я народе“.

В „Думе“ поэт с горечью говорит: „Мы иссушили ум наукою бесплодной...“.

---

[1] Белинский. Собр. соч. под ред. Венгерова, т. V, стр. 369.

В „Монологе“ (1829 г.), являющемся как бы зерном, из которого через девять лет выросла „Дума“, поэт, чувствовавший в себе „возросший деятельный гений“, „деятельную и пылкую душу“, „деятельный ум“, говорит о тяжком страдании от бездействия: „К чему глубокие познанья, жажда славы, талант и пылкая любовь свободы, когда мы их употребить не можем?... И душно кажется на родине, и сердцу тяжко, и душа тоскует?... Не зная ни любви, ни дружбы сладкой, средь бурь пустых томится юность наша, и быстро злобы яд ее мрачит, и нам горька остылой жизни чаша, и уж ничто души не веселит“.

Просвещение и образование, талант, душа „кипучая, как лава“, стремление к большой деятельности — все, что имел Арбенин, не нашло себе применения.

В „нестерпимые, но пламенные дни“ его юности, полной „буйными надеждами“, отгремели пушки на Сенатской площади, и надолго наступила глухая пора „молчаливого замиранья с платком во рту, — гибели без вести“ (Герцен), когда за одно смело сказанное слово грозили годы „белого ремня“, казематы Петропавловской крепости, Сибирь.

„Нам, — писал Герцен, — дают обширное образование, нам прививают желания, стремления, страдания современного мира и нам кричат: „Оставайтесь рабами, немыми, бездеятельными — или вы погибли. В награду нам оставляют право сдирать шкуру с крестьян и спускать на зеленом сукне или в кабаке собираемые нами с них подати кровью и слезами“.[1]

Богатая, деятельная, кипучая натура Арбенина нашла себе „выход“ в сражениях на зеленом поле карточных столов.

Как и чем хочет Казарин снова вовлечь Арбенина в сражения на „зеленом поле“?

Он говорит:

Тут, тут сквозь душу переходит
Страстей и ощущений тьма,
И часто мысль гигантская заводит
Пружину пылкого ума...
И если победишь противника уменьем,
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем,
Тогда и сам Наполеон
Тебе покажется и жалок и смешон.

(Арбенин отворачивается)

---

[1] Герцен. О развитии революционных идей в России.

Арбенин

О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни!
За вас отдам я счастие невежды,
Беспечность и покой — не для меня они!

В этой сцене не может не привлечь к себе внимания упоминание о Наполеоне. Из слов Казарина и ответных слов Арбенина не трудно увидеть, что имя Наполеона было для Арбенина символом великих, гигантских дел, что в „буйных надеждах", обуревавших Арбенина в „нестерпимые, но пламенные дни" его молодости, имя Наполеона занимало большое место.

Сопоставим это с лермонтовским преклонением перед Наполеоном, которое нашло себе выражение в стихотворениях поэта 30-х гг. Для Лермонтова Наполеон — „выше и похвал, и славы, и людей", „герой дивный", свершитель гигантских дел; он „для чести счастье презирал", он „презрел и дружбой, и любовью, и пред творцом не трепетал",[1] он — „изгнанник мрачный, жертва вероломства". „Он миру чужд был. Все в нем было тайной". Падение, изгнание, одинокая смерть на острове св. Елены не унижают его: „хоть побежденный, но герой!".[2]

Напоминание Казарина о Наполеоне было тяжелым укором для Арбенина. „Арбенин отворачивается" — говорит Лермонтов в ремарке. С именем Наполеона связана арбенинская молодость, ее „гигантские мысли", ее мечты о необычайной, героической деятельности.

Насмешка Казарина над Наполеоном („победителю карточных сражений" сам Наполеон „кажется и жалок и смешон") показывает всю меру падения этого друга молодости Арбенина, участника товарищеских пирушек и „бесед шумных". — „Что там ни говори Вольтер или Декарт, мир для меня — колода карт..." — восклицает Казарин.

Казарин исповедует циинический релятивизм: „пораздумай хладнокровно и скажешь сам, что в мире все условно". Плати злом не только за зло, которое тебе причинили, а и за добро. Если друг удержал тебя от карт и пьянства, — „то напои его сейчас без замедленья и в карты обыграй в обмен за наставленье". Если он спас тебя от беды, от разоренья, то обольсти жену, „чтоб с мужем расплатиться".

---

[1] Стих. „Наполеон", 1829.
[2] Стих. „Св. Елена", 1831.

Циинческий аморализм Казарина неприятен Арбенину. „Ты славный моралист!“ — насмешливо говорит он в ответ на наставления старого приятеля.

Если Казарин всю свою жизнь превратил в „колоду карт“, то Арбенин, узнав „все хитрости“ игры, ушел с „зеленого поля“, растлевающее, опустошающее влияние которого он почувствовал и понял. В первой редакции драмы дан любопытный „вариант“ мести Арбенина князю Звездичу. Арбенин хотел втянуть князя в игру, приковать его навсегда к карточному столу. Он говорит: „и жизнь твоя пройдет вся тут за карточным столом, без мысли, одноцветна как ассигнация...“ Стоит сравнить эти слова Арбенина с той „поэтизацией“ карточной игры, которой полны речи Казарина, чтобы увидеть глубокую разницу между двумя „друзьями“.

В недавно найденной рукописи „Маскарада“ Казарин говорит о том, что „годы тяжкие пришли“; он искренно жалуется: „За то, что прежде как нелепость сходило с рук не в счет бедам, теперь Сибирь грозится нам и Петропавловская крепость. В такие страшные года, когда все общество готово вдруг разорваться навсегда, нужней нам боле, чем когда, товарищ умный, господа, с огнем в груди и силой слова...“. Казарин рекомендует своего старого друга: „Дарами этими вполне снабдил Арбенина создатель, он будет верен старине...“

Не странно ли, что этот шулер, для которого „жизнь — банк“, дает очень точную п о л и т и ч е с к у ю характеристику своего времени?

Не кто иной, как Сенковский, писал о „Горе от ума“: „Подобно „Свадьбе Фигаро“, эта комедия политическая: Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили...“.[1]

Нельзя отказать Сенковскому в том, что он правильно определил общественное значение комедии Грибоедова. Эта же характеристика целиком может быть отнесена к „Маскараду“ Лермонтова. Становятся понятными и нападки Сенковского на „Маскарад“, брань и клеветнические измышления, которыми он встретил появление лермонтовской пьесы в печати.

Да, „Маскарад“, как и „Горе от ума“, — сатирическая и политическая пьеса. Уместно вспомнить указание А. Муравьева о том, что Лермонтов, решив написать резкую коме-

[1] „Библ. для чтения“, 1843, № 1.

дию на современные нравы, взял себе за образец „Горе от ума".

В „Горе от ума" — „грибоедовская" Москва, в „Маскараде" — великосветский Петербург.

В „Горе от ума" — дворянское общество до восстания декабристов, в „Маскараде" — оно же после разгрома декабристов. Луначарский говорил о „Горе от ума": „Комедия — точный, совершенно точный самоотчет о том, как живет, вернее, как гибнет, как умирает на Руси умный человек". [1] Эти слова с полным основанием относятся и к „Маскараду". Луначарский писал о Лермонтове, что он является „последним и глубоко искренним эхом декабрьских настроений". [2] „Маскарад" органически связан со всей политической лирикой поэта, которая была эхом „декабрьских настроений".

Что же следует из несомненной близости „Маскарада" с „Горем от ума", из органической связи „Маскарада" с общественно-политической лирикой поэта 30-х гг.?

Нужно ли играть Арбенина „под Чацкого" или изображать Арбенина „декабристом"?

Нет, это было бы неправильно.

Арбенин — не Чацкий, не повторяет Чацкого. В чем их главное различие? Чацкий находится вне того общества, которое он отрицает. Он лишь на короткое время сталкивается со стеной Фамусовых, Скалозубов, Молчалиных и бежит от них.

Арбенин — внутри того общества, которое он отрицает и с которым он сталкивается, от которого гибнет.

Больше того, он заражен многими пороками своего общества. Жизнь Арбенина в его обществе может быть охарактеризована выразительной формулой Л. Толстого — „вместе-врозь".

Чацкий изображен реалистически. В портрете Арбенина сильны романтические краски.

Арбенин и не декабрист. Но он яркий представитель последекабрьского поколения с его разочарованием, пессимизмом, раздвоенностью, противоречием между безудержными стремлениями и жалкостью действий, жаждой деятельности и невозможностью найти себе разумное применение.

---

[1] А. Луначарский. Классики русской литературы, М. 1937, стр. 160.

[2] Там же, стр. 187.

Бичующий показ светского общества в „Маскараде“ вырос из ранних стихов поэта. „Он рано высказал свое презренье к ничтожным хладным толкам света“. [1]

„А что такое свет? Толпа людей, то злых, то благосклонных, собрание похвал незаслуженных и стольких же насмешливых клевет“. [2]

В стихотворении „Посвящение“ (1830 г.) поэт говорит:

Передо мной
Блестит надменный глупый свет
С своей красивой пустотой!
Ужель я для него писал?
Ужели важному шуту
Я вдохновенье посвящал,
Являя сердца полноту?
Ценить он только злато мог,
И гордых дум не постигал.

В стихотворении „1831 г., июня 11 дня“ поэт говорит:

Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил,
И те мгновенья были мук полны.

Совсем не обязательно думать, что „маскарадная“ тема была подсказана Лермонтову „со стороны“: она зародилась и развилась в его собственном творчестве.

Продолжение и развитие эта тема — после драмы — получила в замечательном и также остро-сатирическом стихотворении „Как часто пестрою толпою окружен“ (1 января 1840 г.).

В стихах 30-х гг. Лермонтов не раз говорит о том, как в задавленной, угнетенной стране сильные, умные люди, способные на большие дела, не находят применения себе, гибнут в бездействии, сгорают в бесплодной тоске. В таких, например, стихотворениях, как „Жалобы турка“ (1829), „Монолог“ (1829), эта тема сочетается с прямыми политическими обвинениями строя „рабства и цепей“.

Арбенин вырос в той стране, „где рано жизнь тяжка бывает для людей“ „и где являются порой умы и хладные и и твердые, как камень, но мощь их давится безвременной

[1] Стих. „Мой демон“.
[2] Стих. „Ужасная судьба отца и сына...“

тоской, и рано гаснет в них добра спокойный пламень". [1] Арбенин жил в той стране,

Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет. [2]

Юношеские драмы поэта полны резких обличений дворянского общества, „света". С присущей ему прямотой молодой Лермонтов заявляет в предисловии к драме „Странный человек": „Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю! По крайней мере, оно всегда останется собранием людей бесчувственных, самолюбивых и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня!..." [3] „Собрание глупцов и злодеев — есть мир, нынешний мир... Ничего не прощают, как будто сами святые" — говорит замученная „светом" Марья Дмитриевна, мать Вл. Арбенина в той же драме. Уже здесь Лермонтов сатирически изображает светских болтунов, сплетников, клеветников (старухи, гости и пр.). Но если в „Menschen und Leidenschaften" он показал дворян-провинциалов, в „Странном человеке" — дворян-москвичей, но таких же провинциалов, то в „Маскараде" он показал „большой свет", — „блестящий, но ничтожный", — николаевский Петербург.

Через год после написания „Маскарада" бичующие обличения света с потрясающей силой прогремели в „Смерти поэта". Поэт, вступивший в „этот свет завистливый и душный для сердца вольного и пламенных страстей", восставший „против мнений света один, как прежде", — был убит. Так же был затравлен и погиб другой поэт, декабрист А. И. Одоевский. Он „сердце бросил в море жизни шумной и свет не пощадил". [4] Самого Лермонтова окружают „образы бездушные людей, приличьем стянутые маски".

Стихи, направленные против светского общества, „облиты горечью и злостью". [5] Злость делает их остро-сатирическими, горечь придает им пессимистическую окраску.

Пессимизм Арбенина — типическое выражение того лермонтовского пессимизма, о котором Горький в своих каприйских лекциях о литературе говорил следующее:

---

[1] „Жалобы турка" (1829).
[2] 1831, января...
[3] Собр. соч., 1935, т. IV, стр. 183.
[4] „Памяти А. И. Одоевского", 1839 г.
[5] „Как часто, пестрою толпою окружен...", 1840 г.

Пессимизм в Лермонтове есть „действенное чувство, в этом пессимизме ясно звучит презрение к современности и отрицание ее, жажда борьбы и тоска, и отчаяние от сознания одиночества, от сознания бессилия. Его пессимизм весь направлен на светское общество". [1]

И арбенинский пессимизм „весь направлен на светское общество".

Арбенину присуща печоринская раздвоенность, противоречивость между богатством, „глубокостью натуры" и „жалкостью действий" (Белинский). В нем, как и в Печорине, два человека: один действует, а другой — мыслит и судит его.

Критики, режиссеры и актеры, всеми способами стремившиеся разоблачать Арбенина, поступали неправильно.

Арбенин, как и Печорин, должен вызывать в себе сложное отношение: „действующий" Арбенин, как и Печорин, часто неприятен и отвратителен, но рассуждающий, осуждающий свои поступки, свое общество, обнаруживающий богатство натуры, страдающий и гибнущий Арбенин не может не вызывать к себе сочувствия.

Глубокое общественное содержание трагедии Арбенина не будет раскрыто, если театр не передаст всей психологической сложности его образа.

„Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом" — говорит Печорин, подводя печальные итоги своей жизни.

Не в этом ли прошла и большая часть жизни Арбенина?

И он борется не только со светом, но и с самим собой.

— В борьбе с собой, под грузом тяжких дум
Я молчалив, суров, угрюм. . .—

говорит он Нине (стр. 276).

Я ослабел в борьбе с собой
Среди мучительных усилий —

говорит он после смерти Нины.

Боренья эти и у Арбенина и у Печорина остались бесплодными. Оба они не оставили „ни мысли плодовитой, ни гением начатого труда".

---

[1] Горький. История русской литературы, 1939, стр. 165.

Лермонтов осуждает Арбенина, как и Печорина, за его эгоизм, жестокость, за то, что, как и Печорин, Арбенин „не угадал своего назначения"... Но, осуждая Арбенина, Лермонтов казнит петербургское общество, „свет", растоптавший в Арбенине „все, что цвело в нем прежде", казнит весь строй жизни, погубивший „буйные надежды" Арбенина.

Но правильная, в духе автора, трактовка Арбенина еще недостаточна для того, чтобы создать подлинно лермонтовский спектакль.

Нашим театрам пока редко удается показ блестящего и вместе с тем ничтожного великосветского петербургского общества. В качестве примера можно указать на постановку „Маскарада" в Ворошиловском театре, где актер М. И. Корнилов создал интересный, запоминающийся образ Арбенина, донес до зрителя психологическую сложность образа, раздвоенность, противоречивость, смог донести до зрителя социальное значение трагедии Арбенина.[1]

Но „вторая половина" лермонтовского „Маскарада", то, что противопоставлено Арбенину, в борьбе с чем гибнет Арбенин, — великосветское столичное общество показано театром слабо, не ярко. Блестящий столичный маскарад — по самой высокой оценке — представлял собой бал в дворянском губернском или даже уездном собрании. И это не могло не снизить образ Арбенина, созданный артистом Корниловым.

Гневные обличительные арбенинские монологи целили мимо, воспринимались как холостые выстрелы. Арбенин временами выглядел приподнятым на романтические ходули. „Окружение" Арбенина должно быть показано ярко, сатирически-остро, беспощадно.

Театр правильно делает, когда окружает Арбенина и в игорном доме, и в маскараде, и на балу „героями не в деле", блестящей и ничтожной николаевской военной молодежью.

Итак, не только Арбенин, но и его окружение, не только талантливое раскрытие образа героя драмы, а столь же талантливый показ великосветского столичного общества — таковы две стороны, из которых должен слагаться подлинно-лермонтовский спектакль.

Трагическая судьба Арбенина — главное в „Маскараде". Но социальное содержание драмы не исчерпывается образом Арбенина.

---

[1] Спектакль поставлен осенью 1939 г. Режиссер — П. Развозжаев.

О свободе, нравах, морали общества судят по положению, какое занимает в нем женщина.

„Что ныне женщина? Создание без воли, игрушка для страстей иль прихотей других!“ — говорит в „Маскараде“ Лермонтов и рисует светлый и печальный образ Нины. Арбенин и Нина — люди полярно-различных характеров, но есть общее в их судьбе. Светской „жизни тяготенье“ мучительно Нине. Полная тяжелых предчувствий, она умоляет Арбенина „кинуть свет“: „В деревне молодость свою я схороню, оставлю балы, пышность, моду и эту скучную свободу“.

Она тяготится мнимой скучной свободой, которая ей предоставлена...

Общество, в котором женщина обречена „рабствовать всегда“, само не свободно. И Лермонтов показал в „Маскараде“, что „формула“: „кто нынече не гнется, ни до чего тот не добьется“ — была главной формулой „благоденствия“ в николаевской столице.

„Формуле“ этой противостоит гордое арбенинское: „Мне поздно перед ними гнуться...“, „Ничем и никому я не был в жизнь обязан“.

Поединок гордого независимого человека с „кучей каменных сердец“ закончился его страшным поражением: „Тебя, как и других, к земле прижал наш век...“

Человек этот погиб потому, что он не мог и не хотел, как глупая овца,

> В рядах дворянства с рабским униженьем,
> Прикрыв мундиром сердце подлеца,
> Искать чинов, мирясь с людским презреньем.

Слова Неизвестного: „И этот г о р д ы й у м сегодня и з н е м о г“, служат надгробьем Арбенину...

Ключи к раскрытию авторского замысла, положенного в основу „Маскарада“, лежат в самом лермонтовском творчестве. „Дума“, написанная кровью (Белинский), дает ключ к раскрытию образа Арбенина. Резко-сатирическое изображение великосветского петербургского общества в драме неразрывными нитями связано с обличительной, общественно-политической лирикой поэта.

Б. ЭЙХЕНБАУМ

ПЯТЬ РЕДАКЦИЙ „МАСКАРАДА“

1

Моя статья должна привести к освещению двух вопросов: 1) вопроса об истолковании „Маскарада“ (и прежде всего фигуры Арбенина) и 2) вопроса о сценическом тексте „Маскарада“. Путь к освещению этих двух важных вопросов должен быть пройден при помощи анализа разных редакций этой пьесы Лермонтова.

Обращаюсь к фактам.

До последнего времени были известны две редакции „Маскарада“: 1) четырехактная („каноническая“), которая всегда идет на сцене, и 2) пятиактная, которая никогда не ставится, потому что является плодом цензурного нажима. Несколько лет назад нашлась еще одна рукопись „Маскарада“,[1] содержащая два слоя: писарской и авторский. Авторский слой этой рукописи настолько значителен и по количеству и по качеству изменений, что текст рукописи распадается на две редакции: переписанный с не дошедшего до нас автографа первоначальный текст (писарской слой) образует первую, а получившийся в результате авторских изменений — вторую. Таким образом, мы имеем уже не две, а четыре редакции пьесы. Кроме того, известно, что цензор Ольдекоп читал рукопись „Маскарада“, до нас не дошедшую (во всяком случае — до сих пор не обнаруженную); по изложенному в отзыве содержанию (коротко, но и за то спасибо) видно, что эта представленная Лермонтовым в цензуру редакция пьесы отличается от всех нам известных, хотя в некоторых отношениях (как это будет видно ниже) сходна с текстом новонайденной руко-

[1] Хранится в московском Архиве революции; впервые опубликована в т. IV Полного собрания сочинений Лермонтова, изд. „Academia“, 1937.

писи. Итак, получается пять редакций „Маскарада", из которых дошли до нас четыре.

Какова же последовательность этих редакций? Из сличения фактов и текстов эта последовательность устанавливается с полной бесспорностью.

Самая ранняя из этих редакций — писарской слой новонайденной рукописи; за ней, естественно, следует та, которая добывается из той же рукописи при учете авторских изменений. Эта рукопись в целом содержит тексты „Маскарада", предшествующие читанной Ольдекопом редакции. Далее следует описанная Ольдекопом, затем хорошо известная всем четырехактная и, наконец, пятиактная.

Перехожу к сравнительной характеристике этих редакций.

Наиболее существенное и важное отличие первых трех редакций от четвертой („канонической") заключается в том, что они кончаются гибелью Нины. Именно в этом отношении текст новонайденной рукописи сходен с текстом, о котором писал Ольдекоп. Из его отзыва видно, что читанная им первоначальная редакция драмы состояла из трех актов; содержание последнего акта — „Арбенин отравляет жену". Этим же кончаются обе редакции новонайденной рукописи. Будущее Арбенина остается неизвестным: нет никакого „возмездия" и нет фигуры Неизвестного.

Трехактная редакция „Маскарада" была 8 ноября 1835 г. возвращена Лермонтову — „для нужных перемен". Третье отделение (в лице Бенкендорфа) усмотрело в драме „прославление порока" и выразило желание „об изменении пьесы таким образом, чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными".[1]

В декабре 1835 г, перед отъездом в Тарханы, Лермонтов представил в театральную цензуру новую редакцию „Маскарада" — четырехактную. Недавно найденное (Л. Б. Модзалевским) письмо Лермонтова к директору императорских театров А. М. Гедеонову начинается словами: „Милостивый государь Александр Михайлович. Возвращенную цензурою мою пьесу „Маскарад" я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором". Из этих слов следует, что никакой особой переработке три первые акта не подвергались. Это подтверждается словами того же Ольдекопа, написавшего во втором своем отзыве: „Автор очень хотел прибавить другой конец, но не тот, который был ему назначен. Арбенин

[1] „Ежегодник имп. театров", 1911, вып. V

отравляет свою жену. Какой-то незнакомец присутствует при этой сцене. Мадам Арбенина умирает. Ее смертью кончалась пьеса в первом издании. Теперь автор прибавил еще один акт. Неизвестный и князь находятся у Арбенина. Неизвестный говорит Арбенину, что 7 лет тому назад он обыграл его в карты и что с тех пор он поклялся отомстить. Князь обвиняет Арбенина в отравлении жены и объявляет, что она была невинна. Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний, пораженный новостью, что жена его невинна, сходит с ума".

Итак, после запрещения драмы „в первом издании" (т. е. в трехактной редакции) Лермонтов прибавил четвертый акт и ввел новое лицо — Неизвестного. Отметим, кстати, что обработка эта была сделана в очень короткий срок: между 8 ноября и 20 декабря 1835 г.

Из приведенных фактов следует, что четвертый акт „канонической" редакции был написан после запрещения трехактной редакции и в связи с этим запрещением — в надежде, что в таком виде пьеса пройдет через цензуру, потому что порок более или менее наказан. „Примирить" Арбениных Лермонтов, конечно, не мог — это значило бы написать другую пьесу; он пошел путем компромисса, дорожа тем, чтобы сохранить основной материал пьесы. Следует подчеркнуть, что трехактная редакция „Маскарада" не была просто первоначальным замыслом или черновым наброском: она была предложена в театр как законченная драма. Это обязывает отнестись к ней с особым вниманием. Можно сказать заранее, что, если бы рукопись этой редакции была найдена или если бы новонайденная рукопись вполне совпадала с изложенным в первом отзыве Ольдекопа содержанием, наши театры были бы поставлены перед очень серьезным вопросом: не отказаться ли от постановки „канонической" редакции в пользу первоначальной, трехактной, свободной от цензурного нажима? В изданиях классиков мы делаем все усилия и употребляем все средства (вплоть до использования черновиков), чтобы освободить текст от цензурных искажений — даже если эти искажения сделаны самим автором в предвидении цензурных осложнений; для театра эта задача не менее важна.

Четырехактная редакция „Маскарада" была тоже запрещена. В марте 1836 г. Лермонтов приступил к новой переработке пьесы. Ясно было, что сохранить отравление Нины мужем невозможно. Лермонтов пишет драму заново, меняя самый сюжет, вводя новых персонажей (воспитанницу Оленьку)

и снимая прежних (баронессу Штраль); действительное отравление Нины заменено мистификацией, а сумасшествие Арбенина — его отъездом и разрывом с Ниной. Более того: Лермонтов сделал теперь Нину виноватой, сняв таким образом с Арбенина всякий налет „злодейства" и превратив его в совершенно „положительного" героя.

Из указанных фактов можно сделать один вывод: принужденный уступать цензуре, Лермонтов удалял из текста все, что могло встретить возражения и без чего пьеса все-таки сохраняла свое основное значение. Иначе говоря: по последней редакции видно, что было в пьесе наиболее важным, неприкосновенным для Лермонтова. Неизвестный, которого не было до „канонической" редакции, снят; он, очевидно, не был для автора принципиально необходимым персонажем. Его удаление достойно сугубого внимания, потому что цензура не возражала против него. Зато все основные монологи Арбенина сохранены.

Отметим, что над последней редакцией „Маскарада" Лермонтов работал с марта по октябрь 1836 г.: со времени представления в цензуру первоначальной (трехактной) редакции прошел целый год. За это время Лермонтов успел написать новую пьесу — „Два брата", построенную на принципе психологического анализа и подготовляющую, в этом смысле, переход к „Герою нашего времени". Последняя редакция „Маскарада", помимо вынужденных изменений, продиктованных цензурой, содержит явственные признаки пережитой Лермонтовым литературной эволюции — от абстрактно-философских тем и образов к конкретно-психологическим темам; образ воспитанницы Оленьки достаточно в этом смысле показателен. Работа над последней редакцией „Маскарада" шла, конечно, по двум направлениям: по линии цензурных требований и в то же время по линии художественных изменений. Полное игнорирование последней редакции, как произведения насквозь подцензурного и потому лишенного всяких художественных достоинств, несправедливо и неправильно.

Каков же итог предварительного сопоставления редакций? Положение оказывается исключительно сложным и неблагополучным. Рассуждая формально, надо признать окончательной редакцией „Маскарада" п о с л е д н ю ю (пятиактную); рассуждая по существу, надо признать настоящей авторской редакцией — т р е х а к т н у ю, запрещенную и пропавшую. В самом деле: если мы отвергаем последнюю редакцию на том основании, что она явилась плодом цензурного нажима, то

„каноническая“ редакция от этого тоже несвободна. Как ни нравится некоторым актерам и режиссерам четвертый акт (сумасшествие Арбенина), однако с фактами приходится считаться серьезнее, чем со вкусами, а факты налицо: четвертый акт написан после запрещения трехактной редакции и в связи с ним.

У нас, оказывается, нет такого текста „Маскарада“, который можно было бы назвать каноническим, авторским. Этот итог поддерживается еще некоторыми соображениями и фактами.

Сопоставляя первые три акта „канонической“ редакции с текстом новонайденной редакции, мы находим в нем интересные варианты, вынутые, может быть, тоже по цензурным причинам еще до представления пьесы Ольдекопу. Фигура Казарина, например, гораздо крупнее и интереснее в этом тексте, чем в тексте „каноническом“. Приведу один пример. Казарин говорит игрокам, надеясь заново втянуть Арбенина в игру:

Да, я почуял издали,
Что скоро нам он будет нужен —
Союз наш стал не слишком дружен
И годы тяжкие пришли.
За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозится нам
И Петропавловская крепость.
В такие страшные года,
Когда все общество готово
Вдруг разорваться навсегда,
Нужней нам боле, чем когда,
Товарищ умный, господа,
С огнем в груди и силой слова.

Баронесса Штраль, признаваясь князю, Звездичу в том, что на маскараде была она, произносит не одну короткую фразу („Вы все обмануты!.. та маска это я!“), а целую тираду, содержащую важные детали:

Вы все обмануты!.. та маска, что недавно
Преследовала вас любовию своей,
Которая на вашу грудь так явно
Упала грудию своей,
За хладный поцелуй бесстыдно вам платила
Сто поцелуев пламенных, все, все,
Что может женщина забыть, для вас забыла,
Та маска... что же, вы нашли ее!
Уж не жена ль Арбенина... напрасно
Подозревали вы — она дитя.

Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя...
Та женщина была бесстыднее, смелее,
Умела все сказать, свой голос утая,
Та маска... о подите прочь скорее!
Я знаю, вам досадно будет...
(облокотясь, почти упадая)
это я!

Возникает естественный вопрос: не использовать ли такого рода варианты первой редакции для сценического текста?

И наконец: серьезным драматургическом дефектом „канонической" редакции является то, что роль Казарина неожиданно прерывается в начале IV акта („Прощай же, до другого дня") и передается Неизвестному. Единая, по существу, роль мстителя, ведущего интригу, раздваивается и от этого значительно теряет. В последней редакции этот дефект исправлен — и это составляет одно из ее драматургических достоинств: Неизвестный уничтожен, и его речи переданы Казарину и перенесены в начало пьесы, образуя главный элемент экспозиции и завязывающейся интриги. Это наблюдение является лишним доказательством того, что Неизвестный — вовсе уж не такой органический для Лермонтова и для „Маскарада" персонаж, как об этом часто говорят. Это довольно обычный для французского романтического театра (особенно для мелодрамы) l'inconnu, наскоро использованный Лермонтовым для того, чтобы удовлетворить цензуру, — „наказать порок". Напомним опять-таки факт, с которым надо считаться: в трехактной редакции Неизвестного не было.

Появление Неизвестного и темы „возмездия" до некоторой степени аналогично тому, что произошло с „Демоном". В редакциях 1833 г. и 1838 г. (в сущности, последней) нет торжествующего ангела („Но час суда теперь настал, и благо божие решенье") и нет побежденного Демона, проклинающего „мечты безумные свои". Здесь роль ангела очень скромная: он только молится за душу „грешницы младой", а гордый Демон проносится мимо, „взор пронзительный кидая". Тема „возмездия" появилась в тексте 1841 г., когда зашла речь о печатании поэмы и когда ее потребовали ко двору для прочтения.

Все эти факты и соображения заставляют очень серьезно задуматься над вопросом о сценическом тексте „Маскарада". Но, чтобы показать всю серьезность и важность этого вопроса, надо предварительно остановиться на самом истолковании „Маскарада" и фигуры Арбенина.

2

„Маскарад" представляет собой в известном смысле итог юношеского творчества Лермонтова, впитывающий в себя всю основную тематику и стилистику этого периода. В юношеской лирике, образующей своего рода дневник, недавно отзвучала трагическая тема неразделенной любви; написаны прощальные стихи изменившей девушке („Я не унижусь пред тобою"), написан „Парус" — и в лирике наступила пауза. Наступает пауза и в поэмах после законченного в 1833 г. юношеского „Демона". Начатый в 1833—1834 гг. исторический роман из эпохи пугачевщины („Вадим"), в котором поэтика „безобразной красоты" нашла свое предельное выражение и герой которого соединяет в себе величайшее добро и величайшее зло, прерван. От прозы, требующей детальных бытовых и психологических мотивировок, Лермонтов возвращается к стиху; от лирики и поэм он обращается к драме, дающей простор для изображения конфликтов с обществом и естественно циклизующей накопившийся эмоциональный и идейный материал.

Драматургические и театральные вкусы Лермонтова воспитывались, с одной стороны, на Шиллере и Sturm-und-Drang'е, на Шекспире, с другой — на французской романтической драме и мелодраме, господствовавшей в русском театральном репертуаре 20-х—30-х гг. К этому надо прибавить традицию русской стиховой комедии. „Маскарад" — пьеса смешанного жанра: она то превращается в обличительную комедию типа „Горя от ума" (вся роль Шприха), то возвышается до лирической трагедии (в монологах Арбенина). Это трагедия не психологическая, а общественно-философская; в этом смысле она написана скорее по следам Шиллера, чем Шекспира. Фигура Арбенина органически связана с образом раннего Демона и с Вадимом: это их драматургический вариант. Психология здесь ни при чем: на этом пути образ Арбенина ни понять, ни раскрыть нельзя. Основа „Маскарада" — не психология, не страсти сами по себе, не построение и разработка характеров, а философия поведения: проблема соотношения добра и зла.

В „Вадиме" Лермонтов уже ставил эту важную, центральную для него нравственную и социальную проблему. Борцом за добро он сделал страшного горбуна — мстителя, живущего чувствами ненависти и презрения к людям. Это противоречивое сочетание комментируется здесь самим автором: „Его

душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца. Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга... Разве ангел и демон не произошли от одного начала?"

В поэтике Лермонтова господствует тема мести, зла и демонстративно отсутствуют темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. Этих тем нет ни в „Вадиме", ни в „Демоне", ни в „Двух братьях", ни в „Герое нашего времени", где в предисловии недаром сказано: „Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения". В „Княжне Мери" Печорин говорит о себе характерную фразу, вскрывающую явную антипатию Лермонтова к нравоучительным пьесам с финальным „возмездием": „Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя". Неизвестный в IV акте „Маскарада" — именно эта „жалкая роль", явно не входившая в первоначальный план Лермонтова.

Образ Арбенина органически связан с образом Демона, исключающим всякую мысль о каре или возмездии. Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст „Демона", вносят в „Маскарад" глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла — ненависти, мести. И гибнуть жертвой этого зла должна именно невинность — чистая, детская душа: Тамара в „Демоне", Ольга в „Вадиме", Нина в „Маскараде". Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются ложным „психологическим" истолкованием актера), должен испытывать сложную борьбу сочувствий: естественное сочувствие к Нине вступает в борьбу с философским сочувствием к Арбенину — как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение. Это то самое сложное сочувствие, которого требует Лермонтов и к своему Демону, погубившему Тамару, и к своему Вадиму, разрушающему счастье Ольги, и к своему порочному Александру („Два брата"). Тут, в этом двойном и как бы противоречивом сочувствии, выводящем зрителя из морального равновесия, заключена вся философская, диалек-

тическая глубина „Маскарада“ — вся правда, сила и острота лермонтовского искусства.

Характерно, что драма „Два брата“, как и первоначальные редакции „Маскарада“, лишена этого „необходимого лица пятого акта“, приносящего с собою возмездие, хотя злой Александр губит своими поступками и отца, и ни в чем неповинного брата Юрия, и Веру. Монологи Александра явно соприкасаются с монологами Арбенина — как будто Лермонтов, потерпев неудачу с „Маскарадом“, изображающим светское общество, решил сжать свою тему до пределов узкосемейной трагедии (отчасти это было сделано и в последней редакции „Маскарада“). „Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я выучился ненавидеть“, говорит Александр; это психологизованный вариант слов Арбенина: „Но я люблю иначе, я все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал, любил я часто, чаще ненавидел и более всего страдал!“

Я привожу эту цитату не для того, конечно, чтобы поставить знак равенства между Александром и Арбениным, а только для того, чтобы установить некоторое тематическое и драматургическое родство между этими пьесами. Мне важно то, что проблема зла и мести, центральная для „Маскарада“, возобновляется с новой силой в „Двух братьях“, и то, что драма эта заканчивается без „жалкой роли палача или предателя“, как без него заканчивалась и первоначальная редакция „Маскарада“ (до предъявления цензурных требований). Лермонтов, значит, считал не только возможным, но и нужным заканчивать так свои драмы. Его Арбенин (как и Александр) — не простой злодей, которого надо наказать, а „великий безумец“ — как Демон, как Вадим. Зло, воплощенное в лице Арбенина, — не недостаток добра, а сила, рожденная из одного с ним начала (как это сказано в „Вадиме“ об ангеле и Демоне) и потому являющаяся скорее поневоле искаженным добром, чем простым злом. Лермонтовское зло оказывается проявлением богоборчества — упреком небу, а иногда и презрительной насмешкой над ним. Арбенин обращается к умирающей Нине с совершенно демоническими словами, которые (кстати сказать) решительно противоречат психологической трактовке этого образа и требуют от актера выработки совсем иного стиля игры:

Но ты не бойся; мир прекрасный
Тебе откроется, и ангелы возьмут
Тебя в небесный свой приют.

Трагедия Арбенина (как и Демона) — в том, что для него опять и навсегда закрыт „потерянный рай“:

Да, ты умрешь — а я останусь тут
Один, один... года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!

Это говорит муж, убивший из ревности свою жену? Нет, конечно; это говорит Демон:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!

3

Теперь я должен сделать некоторое отступление в сторону от „Маскарада“, чтобы вернуться к нему со свежими силами и с некоторым специальным подкреплением.

Для изучения Лермонтова и, в частности, его драматургии надо привлекать не только указанные мною выше источники (трагедии Шиллера, Шекспира, французскую романтическую драму и мелодраму), но и некоторые другие. Прежде всего, конечно, Байрона — в особенности его мистерию „Каин“, построенную на проблеме добра и зла. Из этой мистерии Лермонтов взял эпиграф к своему юношескому „Демону“, она же откликается и в „Вадиме“ и в лирике. Но этого мало: Лермонтов, как это ясно видно и по „Вадиму“, и по лирике, и по поэмам, увлекался философией. Недаром Юрий Волин (в юношеской трагедии „Menschen und Leidenschaften“) собирается ехать в Германию для занятий философией, а отец говорит бабушке: „Немцы, хотя в просвещении общественном и отстали от французов, но зато глубокомысленнее французов... У них философия преподается лучше, чем где-нибудь“. Лермонтов, очевидно, не прошел мимо философии Шеллинга, которой тогда увлекались его сверстники.

Проблеме добра и зла посвящена одна из основных работ молодого Шеллинга — „Философские исследования о сущности человеческой свободы“. Шеллинг утверждает здесь, что вопрос о добре и зле должен ставиться диалектически, а не догматически, и что добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон: „Вполне справедливо утверждение, что в ком нет ни сил, ни мате-

риала для зла, бессилен и для добра. Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей добродетелью. Душа всякой ненависти — любовь, и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие... Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, т. е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченною из тварей. Несовершенства (в общем метафизическом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе".

Не буду цитировать дальше: достаточно ясно, как близка к этому учению Шеллинга художественная проблематика Лермонтова в таких вещах, как „Демон", „Вадим", „Маскарад", „Два брата". Но это еще не все. Можно быть уверенным, что, работая над своими драмами, Лермонтов читал не только трагедии Шиллера, но и его знаменитые теоретические трактаты: „О трагическом в искусстве", „О патетическом", „О возвышенном". Шиллер ищет выхода из старых правил и традиций (античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии) и не рекомендует строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага, на злодее. Он ищет такого построения, при котором предметом сострадания „оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто их причиняет. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья „помимо своей воли". Это уже очень близко к тому, как разрешена проблема трагического в „Маскараде" и в „Двух братьях". Отвергая далее принцип нравственной целесообразности как основу трагедии, Шиллер выдвигает принцип силы и приходит к выводу: поэт вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что „весьма часто для последовательности в зле нужна та же самая мера силы, как для добра... Порочный человек начинает нас интересовать, коль скоро ему приходится рисковать счастьем и жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того,

внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в которой он остается добродетельным благодаря своему благополучию". Шиллер объявляет человека существом х о т я щ и м и не считает нужным строить трагедию так, чтобы конец знаменовал собой „телеологическую гармонию мира, возвышенный порядок, благостную Волю". Он говорит о прелести хаоса в природе и заявляет: „Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы факелом рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, — тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, и в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии... Отбросим ложно понятую сострадательность и слабый изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного".

Мы подошли вплотную к философским и драматургическим основам „Маскарада". Опираясь на статьи Шиллера о трагедии, Лермонтов строит „Маскарад" на принципе силы и на двойном сострадании. В основу трагедии он кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет „реалистическим". Этот путь соответствует мировоззрению и поведению самого Лермонтова: мужественное и гордое противопоставление силе силы же. Арбенин отвергает всякие добродетельные мотивы и в ответ на благодарность князя заявляет: „И если я кому платил добром, то все не потому, чтоб был к нему привязан, а просто — видел пользу в том". Не найдя в себе достаточно силы, чтоб убить Звездича во время сна, Арбенин восклицает: „Тебя, как и других, прижал к земле наш век... О! жалко... право, жалко... изнемог и ты под гнетом просвещенья!"

„Маскарад" — трагедия, построенная на отрицании всякой „гармонии мира" или „возвышенного порядка". Через обличение благополучного в своей „веселости" светского общества и блестящего века („Век нынешний, блестящий, но ничтожный", говорит баронесса князю) Лермонтов поднимается до высоких трагических тем и мотивов: „отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус". Буря, которую производит Арбенин в светском кругу, вырастает до пределов бунта против всего устройства человече-

ской жизни, против бога и морали: „Преграда рушена между добром и злом“,—торжествующе кричит он Звездичу. История с Ниной—только повод к этому бунту.

4

Вернемся к вопросу о редакциях „Маскарада“. Я могу теперь уже решительно утверждать, что появление четвертого акта с Неизвестным подсказано было не художественными, не принципиально драматургическими соображениями, а иными. Недаром слова Неизвестного: „Казнит злодея провиденье!“, противоречащие всему характеру и смыслу драмы, сопровождаются странной ремаркой, которая никогда не выполняется актером и не может быть выполнена: „Подняв глаза к небу, лицемерно“. При чем здесь вдруг лицемерие? Неизвестный — никак не Тартюф. Остается думать, что эта ремарка поставлена Лермонтовым, чтобы несколько изменить смысл этих принудительных, необходимых для цензуры, но слишком банальных, взятых напрокат из мелодрамы слов. Неизвестный, так сказать, пародирует собственную „жалкую роль палача“, отводя ее провиденциальный, мистический смысл и внося в нее своего рода демонический оттенок: „провиденье“ здесь, мол, ни при чем, как ни при чем, добро; это просто месть, а не „возмездие“. Однако зритель все равно (независимо от интонаций или мимики Неизвестного) воспринимает и должен воспринимать появление Неизвестного как подлинное „возмездие“, посланное свыше. Ремарка остается литературным материалом, свидетельствующим о желании Лермонтова сохранить хотя бы частично свои драматургические принципы и спасти свою пьесу от полного совпадения с мелодрамой.

Дело в том, что драматургия Лермонтова, как видно из приведенного выше материала, была по своим принципам новаторской, опирающейся на Байрона, Шиллера, на французскую романтическую драму (Гюго) и „неистовую“ словесность. Как и драматургия Пушкина (но еще в большей степени), она боролась с прямой, элементарной нравоучительностью, с построением драмы на вине героя или на злодействе, требующем возмездия. Характерны в этом смысле такие произведения Пушкина, как „Борис Годунов“, „Скупой рыцарь“, „Моцарт и Сальери“. Было, конечно, необычайной

смелостью написать „маленькую трагедию“ о злодейском поступке Сальери и закончить ее не возмездием, а вопросом:

Иль это сказка
Тупой бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Сходно с этим восклицание Арбенина в конце III акта:

Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Весьма вероятно, что в таком виде (без IV акта) драма Лермонтова должна была бы смутить и тогдашних актеров и режиссеров — уже не по цензурным, а по чисто театральным соображениям. Нет сомнения, что IV акт делает пьесу более „сценичной“ — более привлекательной или благодарной для актера, играющего роль Арбенина, и более привычной для зрителя, получающего, так сказать, моральное удовлетворение. Очень возможно (как думает К. Н. Ломунов), что Лермонтов написал IV акт не только в ответ на требования цензора Ольдекопа и Бенкендорфа (которые требовали иного конца), но и в ответ на пожелания актеров и, может быть, согласно их советам. Все это, вероятно, так и есть, но факт остается фактом: авторский замысел пьесы и ее первоначальная редакция, предложенная театру, были иными.

Я возвращаюсь к вопросу, поставленному в начале: как поступил бы театр, если бы нашлась эта рукопись пьесы (в трех актах), запрещенная цензурой? Руководствоваться нашему современному театру (особенно при постановках классиков) принципами только „сценичности“, „театральности“, „удобства“, „привычности“ и т. п. не очень к лицу. Мне скажут, однако, что, поскольку этой рукописи нет, то все мои соображения и доказательства имеют чисто теоретический, литературоведческий характер, что я ломлюсь не в открытую дверь, а просто в стену, где никакой двери нет. Раз текста трехактной редакции нет, то нечего о нем и рассуждать — на практике все равно положение останется прежним: театры будут ставить четырехактную „каноническую“ редакцию — с Неизвестным и с сумасшествием Арбенина. И еще скажут: сумасшествие Арбенина не ослабляет сострадания к нему („о котором вы так хлопочете“, скажут мне), а наоборот — усиливает, так что принцип двойного сострадания сохраняется и при четвертом акте. Так в чем же вопрос?

Я отвечу сначала на последний довод. Вопрос не в самом сострадании, а в его качестве, в его составе, в его смысле. Сострадание к злодею, наказанному „провидением", — это не столько сострадание, сколько обыкновенная жалость, и притом в данном случае весьма умеренная, весьма элементарная. Совсем не о таком сострадании хлопотал Шиллер и не к такому состраданию стремился Лермонтов. „Маскарад" был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя, рядом с чувством морального удовлетворения („так ему и надо!") просыпалось бы и некоторое чувство жалости, — это, я полагаю, ясно из всего вышеизложенного. „Маскарад" — высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену.

Отвечу теперь на соображения о теории и практике. Я, действительно, не театровед и тем более не режиссер, но факты, мною приведенные, не теряют от этого своего объективного значения. Важно, прежде всего, чтобы эти факты вошли в сознание режиссеров и актеров и были ими учтены при постановке „Маскарада" даже „канонической" редакции. Ведь факты эти должны повлиять на самую интерпретацию роли Арбенина, на подачу его монологов, — а от этого зависят и стиль и смысл всего спектакля. И дело не только в Арбенине: роль Казарина тоже приобретает несколько иной масштаб, если учесть (или даже ввести в текст) материал из новонайденной рукописи. Во всяком случае, теория, если она (как в данном случае) прямо ведет к осмыслению пьесы, не должна игнорироваться режиссером и актером.

Наконец — вопрос о практике. Мы не имеем рукописи трехактной редакции, представленной в цензуру, но у нас есть отзыв Ольдекопа на четырехактную редакцию и письмо Лермонтова к Гедеонову; эти документы приводят к тому выводу, что первые три акта остались при переделке нетронутыми. Лермонтов пишет, что он „пополнил" пьесу четвертым актом, а Ольдекоп сообщает, что „автор прибавил еще один акт". Из этого не следует, конечно, что текст первых трех актов не подвергся никаким изменениям, но их, очевидно, немного: вставлены появления Неизвестного в первом акте (сцена вторая) и в третьем (конец сцены первой), изменен, вероятно, конец третьего акта. Вывод, документированный отзывом Ольдекопа и письмом Лермонтова, заставляет все же поставить вопрос о возможности восстановления трехактной редакции — если не для основного текста в издании

(для этого недостаточно имеющихся текстологических данных), то для создания сценической редакции, освобожденной от цензурных уступок и от театральных компромиссов. Тут может помочь новонайденная рукопись, предшествовавшая трехактной редакции и во многом с ней совпадающая: она кончается смертью Нины.

Я думаю, что театроведы и режиссеры должны произвести такой опыт реконструкции „Маскарада", опираясь, с одной стороны, на приведенные исторические факты и теоретические соображения, а с другой — на имеющийся текстовой материал: три первые акта „канонической" редакции и текст новонайденной рукописи.

Но главная цель моей статьи — показать театроведам, режиссерам и актерам, что вопрос об интерпретации и постановке „Маскарада" — сложный и что еще сложнее вопрос о его сценическом тексте. Настоящей „канонической", авторской редакции, не искаженной никакими посторонними требованиями или пожеланиями, у нас, оказывается, нет. В истории нашей литературы и драматургии XIX века это, конечно, далеко не единичный случай. У нас нет, например, единого и несомненного („канонического") текста „Войны и мира", нам приходится делать сложнейшие текстологические операции над текстами Гоголя, Щедрина. „Маскарад" сложнее других только в том отношении, что текстология тут мало может помочь театру, пока не найдена рукопись трехактной редакции.

Итак, вопрос о сценическом тексте „Маскарада" должен решить сам театр. Эпоха совершенно вольных операций режиссеров над классической драматургией (так называемого „рукоприкладства") миновала, но не надо вдаваться в другую крайность, как мы это часто любим делать, и кричать: „Довольно нам этой возни с текстами! Будем играть, как напечатано, — и все". Это может привести не только к косности, но и просто к неверным решениям.

Моя основная цель была показать, что подлинный авторский текст „Маскарада" — проблема и что его четырехактная редакция противоречит философским и художественным (в данном случае драматургическим) принципам Лермонтова.

Б. В. НЕЙМАН

ЯЗЫК ПЬЕС ЛЕРМОНТОВА

Проблема языка драматических произведений может быть различно разрешена в зависимости от тех задач, которые стоят перед исследователем. Это могут быть задачи лингвистического характера, когда исследователь изучает на материале тех или иных пьес состояние литературного языка данного периода или язык автора данных драматических произведений. Исследователь может ставить перед собою задачу и иного порядка: изучить язык пьесы как особого жанра, связанного с условиями сценического воспроизведения драматического произведения. Наряду с этими и другими мыслимыми исходными точками зрения может, однако, существовать позиция литературоведческая, при которой язык пьесы изучается, прежде всего, как язык персонажей, как отбор слов, фразовых конструкций, художественных средств речи, которыми пользуется драматург для создания образов. При таком подходе к драматическому произведению объектом изучения становится речевой стиль персонажей, раскрытие которого представляет огромное значение как для исследователя, так и для практического работника сцены — режиссера и актера, так как образ, действующее лицо в значительнейшей мере создается в слове и через слово.

Наиболее остро роль слова в драматическом произведении была подчеркнута А. М. Горьким. В своей статье „О пьесах" он отметил принципиальное различие между ролью языка в эпическом произведении и в драматургическом. В романе или повести автор находится около своих героев и сам подсказывает, как их нужно понимать; совсем иное дело — пьеса: здесь вмешательство автора как комментатора своего произ-

ведения исключается. „Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т. е. речевым языком, а не описательным". Именно поэтому необходимо, чтобы речь каждой сценической фигуры была предельно выразительна: „только при этом условии зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены".

Речевой стиль в пьесах Лермонтова определяется не только особенностями конкретного сценического облика, но и общестилистическими тенденциями той или иной пьесы в целом. Дело в том, что небольшое драматургическое наследие Лермонтова не одинаково по творческим устремлениям поэта и его литературным традициям. В первой своей пьесе — в отроческой трагедии „Испанцы" — поэт весь во власти высокой шиллеровской патетики. Идейный строй пьесы, боровшейся против социального неравенства и национального угнетения, был настолько близок к автору „Разбойников", что зависимость нашего юного поэта от гениального драматурга была вполне естественна. Эта близость Лермонтова к Шиллеру во многом определяла структуру образов в „Испанцах" и в огромной степени обусловливала собою речевую стихию персонажей. Патетика „Разбойников", несколько наивная для последующих поколений, покоряла сознание Лермонтова искренностью выражаемых чувств и высотою всего строя мыслей позитивных героев.

Эта патетика определила собой речевой стиль действующих лиц: пламенного Фернандо и наивной Эмилии, гордого Альвареца и униженного Моисея. Но речь, созданная по камертону „Разбойников", не уничтожала все же индивидуальных особенностей каждого персонажа в отдельности. Юный автор сумел сочетать общестилевую тенденцию пьесы со своеобразной окраской речи коварного Соррини, неукротимого Фернандо и других действующих лиц. Иной является стилевая ориентация автобиографических пьес поэта. В них Лермонтов сочетает шиллерианские тенденции в изображении центрального героя — энтузиаста добродетели со сниженной зарисовкой отрицательных персонажей. Следует отметить, что в этом стремлении к натуралистической сниженности есть некоторый привкус старины — XVIII века, с его тенденцией к грубоватой речи отрицательных персонажей комедии, в противоположность высокому стилю положительных. Традиции старины ощутимы и в стремлении к воспроизведению

крестьянской речи в ее возможной экзотичности, необычности — „раритетности", особенно остро ощутимой рядом с высоким стилем героев.

Все сказанное должно нас убедить в том, что разрешение вопроса о речевой характеристике персонажей связывается с общестилевыми тенденциями пьесы в целом. Поэтому анализ речи персонажей „Маскарада" должен быть предварен выяснением общестилевых тенденций этого высочайшего достижения драматургии Лермонтова. При этом следует указать на то, что если „Маскарад" в общестилевом плане представляет определенное художественное единство, то все же он является результатом сочетания явно разнообразных речевых тенденций.

В нашей науке не раз было уже указано на связь „Маскарада" с грибоедовским „Горем от ума". Пьесы объединены единой идеей — показа великосветского общества, порочного, ничтожного и развращенного. Тождественность задания, ощущавшаяся и современниками Лермонтова и последующей критикой, приводила и к сходству ситуаций: разговор Арбенина с Казариным о посетителях игорного дома заставлял вспомнить беседу Горича с Чацким о посетителях фамусовского бала; монолог Арбенина после бала (сц. 3-я) перекликался с монологом Чацкого в сенях фамусовского дома (д. IV, явл. 3). Параллели шли дальше. Сходство образов Шприха и Загорецкого объяснялось тем, что оба драматурга рисовали одно и то же лицо — третьесортного литератора и агента III отделения Элькана. А сходство персонажей приводило к близости отдельных „пассажей" пьес. На этой близости, не отмеченной в нашей науке, стоит остановиться. Разносчикам вестей и профессиональным доносчикам неловко чего-либо не знать. Когда баронесса спрашивает Шприха, известна ли ему история князя Звездича и Нины, он растерянно бормочет: „Нет... слышал... как же... нет — об этом говорил и замолчал уж свет...", а про себя он должен признаться: „А что-бишь, я не помню, вот ужасно!". В аналогичном положении Загорецкий, когда его спрашивают о сумасшествии Чацкого: „А! знаю. Помню, слышал. Как мне не знать! примерный случай вышел..." Но про себя и он должен сознаться, что ему ничего неизвестно: „Который Чацкий здесь!.. Известная фамилья... с каким-то Чацким я когда-то был знаком".

Для практического работника сцены, ищущего интонаций для реплики, еще важнее, быть может, то, что и стилисти-

ческие особенности „Горя от ума“ отразились в стиле „Маскарада“. Сверкающая сила грибоедовской строки не могла не поразить творческого воображения формирующегося Лермонтова, и это порою чувствуется в отдельных выражениях его драмы, которые вызывают хотя и отдаленные, но неизбежные ассоциации с „Горем от ума“. Порою это остро звучащие, невольно запоминающиеся рифмы; порою это резко в интонационном отношении поставленное слово, невольно застревающее в памяти. Иногда это схожая игра со словом:

Князь. А мне совет какой?
Баронесса. А вам?
Смелее продолжать с успехом начатое
И дорожить побольше честью дам.
Князь. За два совета вам я благодарен вдвое.

Это очень схоже со словами Софьи, благодарящей Загорецкого:

Благодарю вас за билет,
А за старанье — вдвое.

Самая тенденция стиля „Маскарада“ к заостренным афоризмам не может быть понята иначе, как в связи с „Горем от ума“. В параллель к известным афоризмам грибоедовской пьесы можно было бы привести значительный ряд афористически звучащих стихов „Маскарада“: „глупец, кто в женщине одной мечтал найти весь рай земной“; „не гнется гордый наш язык, зато уж мы как гнемся добродушно“; „что жизнь? давно известная шарада для упражнения детей“.

Но и диалогическая система „Маскарада“ не может быть осмыслена вне грибоедовской комедии. От „Горя от ума“ идет разрыв строки между „диалогизирующими“ персонажами, порою делящими стихи на две равные доли, ритмически подчеркнутые вопросами и ответами, порою дробящими стих на мелкие, импульсивно звучащие звенья:

Банкомет. Извольте.
1-й понтер. Сто рублей.
Банкомет. Идет.
2-й понтер. Ну, добрый путь.

С Грибоедовым связаны различные приемы прерыва речи персонажа его собеседником. Среди них особенно остро ощутим тот случай, когда собеседник, прерывая говорящего, синтаксически заканчивает его фразу, но придает ей совсем не тот смысл, который хочет первый персонаж вложить

в свои слова. Это широко и художественно использовано Грибоедовым:

Молчалин. Какое личико твое!
Как я тебя люблю.
Лиза. А барышню?
Молчалин. Ее
По должности, тебя...
(хочет ее обнять)
Лиза. От скуки?
Прошу подальше руки...

Тот же прием найдем и у Лермонтова.

Князь. Ах, никогда мне это не забыть...
Вы жизнь мою спасли...
Арбенин. И деньги ваши тоже...

Стремясь к естественной интонации, живой сценической речи, Грибоедов вообще часто не позволяет персонажу закончить свою фразу. Незавершенность предложения бывает обусловлена не только тем, что говорящего прерывает его собеседник, но и тем, что сам персонаж по тем или иным причинам не заканчивает своей фразы. В условиях сценической и, в особенности, стихотворной речи это создает эффект большой реалистической силы. В „Маскараде" эта незавершенность предложения имеет самое разнообразное психологическое обоснование. Можно, например, указать на такой случай: Казарин, как и всегда, пользуясь терминами карточной игры, лукаво философствует на тему о благодарности, желая пробудить ревность в соратнике своих давнишних подвигов на „зеленом поле". Но он сам себя прерывает, заметив, что Арбенин не внимает его речи: „...итоги свел и карту смятую — под стол! Теперь — но ты не слушаешь, мой милый?" Недостающие члены предложения Лермонтов иногда заменяет пантомимическим движением или звуковым жестом. Князь, рассказывая Арбенину о внезапном исчезновении прелестной маски, недостающее сказуемое возмещает таким звуковым жестом, точно обозначенным в ремарке драматурга:

Лишь только я схватил и думал: кончил дело,
Как вдруг... *(дует на ладонь)*

Но, говоря о грибоедовской струе в лермонтовской драме, надо отметить, что особая прелесть и волнующее своеобразие пьесы заключаются в том, что она соединяет сверкание этого стиля с другими чертами, идущими совсем из иного источника; рапирная острота диалогов, блески афоризмов

„Маскарада“ потухают в сумрачном великолепии высокого романтизма лермонтовской драмы как ведущего принципа всей пьесы в целом.

За последнее время были сделаны попытки (в книге Яковлева „Лермонтов как драматург“ и главным образом в статье Ефимовой „Из истории русской романтической драмы“ в сборнике „Русский романтизм“) связать „Маскарад“ со стилем романтических мелодрам 30-х гг. Лермонтов их видел и упоминает об одной из них в письме 1829 г. („Жизнь игрока“ Дюканжа). Да, он не мог их не знать, так как они занимали немалое место в репертуаре московских театров. Но в попытках установить связь „Маскарада“ с романтическими мелодрамами исследователи порою доходят до несомненных крайностей.

В чрезмерном увлечении параллелями как-то забывали, что естественнее выводить ситуации „Маскарада“ не из творчества Дюканжа, Коцебу, Ратклиф, Яковлева или Шаховского, а из пьесы того гениального поэта, перед которым Лермонтов преклонялся с отроческих лет, — из шекспировского „Отелло“. Предмет, принадлежащий женщине и попадающий в чужие руки, возбуждает ревность; ложный друг усиливает эту ревность; муж, считающий себя оскорбленным, сам свершает суд над той, кого он пламенно любит и которая именно потому должна быть им самим наказана. Это — ситуация двух пьес: „Отелло“ и „Маскарада“, и нет надобности полагать, что она взята из забытых произведений третьесортных писателей. А между тем мотив ревности, возбужденной пропавшим предметом, пытались связать с пьесой некоего Строева!

Однако исследователи, указывающие на близость „Маскарада“ к романтической мелодраме, в том отношении правы, что романтическая струя явно ощутима в художественной ткани „Маскарада“. Только нет надобности связывать пьесу Лермонтова исключительно с мелодрамой. Скорее следует подчеркнуть ее близость к высоким романтическим традициям драматургии такого большого мастера европейской литературы и передового художника, как Гюго.

Именно с Гюго следует связать тот колорит таинственности и поэтической загадочности, который обволакивает пьесу Лермонтова и придает ей своеобразную прелесть. В „Эрнани“, которое было знакомо Лермонтову еще в пору создания „Испанцев“, наш поэт мог прочитать великолепную сцену „маскарада“, на котором появляется загадочная маска,

траурное пятно среди юного веселья. Страшной тенью проходит она на свадебном пиру. Ее странный взгляд смущает присутствующих. На вопрос, обращенный к маске, куда она идет, следует мрачный ответ: „в ад". Это старый герцог пришел за жизнью Эрнани.[1] Есть у Гюго и образ неизвестного, который, как и у Лермонтова, должен все знать. В „Марии Тюдор" (1832) некий человек в плаще, пользуясь темнотой, подходит к любимцу королевы, идущему в дом прекрасной Джен. Человеку в плаще известно все. Вот откуда — не от Коцебу, а от Гюго — пришла к Лермонтову атмосфера загадочности и образ Неизвестного!

Романтические драмы Гюго научили Лермонтова ряду художественных приемов, связанных с поэтикой страшного, таинственного, эффектно-неожиданного. Тайной для людей должна остаться причина смерти Нины. Арбенин не мог ошибиться. Пусть „улыбка вечная тихонько расцвела" на лице убитой, но ее невинность ложна. Арбенин не поверил Нине.

Да, я был страстный муж — но был судья
Холодный — кто же разуверить
Меня осмелится?

Тогда неожиданно появится Неизвестный и произнесет фразу, которая должна и своим содержанием и своей внезапностью ошеломить Арбенина.

Осмелюсь — я!

Этот прием заставляет вспоминать схожие сцены в ряде пьес Гюго.

В сценическом языке „Маскарада" большую роль играют антитезы, выросшие на почве романтизма, который вообще широко пользовался этим приемом. Широкое применение антитез придает афористическому стилю „Маскарада" особый блеск и заостренность. Стих „Маскарада" в своем настоящем звучании дойдет до слушателя только тогда, когда артист почувствует эту стилистическую тенденцию пьесы и даст ей простор в отборе соответствующих интонаций.

Особенную остроту антитеза приобретает, сочетаясь с параллелизмом в распорядке слов. В этом отношении характерна блестящая реплика Арбенина: „Портрет хорош —

[1] Следует отметить, что как раз эта параллель есть и в статье Ефимовой, но она теряется и в сопоставлениях с рядом мелодрам третьесортных писателей.

оригинал-то скверен!". Звучание стиха обусловлено не только меткой характеристикой, которую Арбенин дает одновременно и колкой речи Казарина („Портрет — хорош") и облику Шприха („оригинал-то скверен").

Еще с большей силой подчеркнут этот прием, когда строка разделяется на два звена, розданные персонажам, реплики которых контрастируют по содержанию при сходстве словарного материала и тождественности конструкций:

Арбенин. Вы знаете, кто я?
Маска. Я знаю, кто вы были.

Вся эта совокупность приемов обусловлена общестилевыми тенденциями пьесы, которые, в свою очередь, определены творческим заданием поэта и идейным наполнением его пьесы. „Маскарад" своеобразно сочетает реалистическую остроту сатиры Грибоедова и пышное великолепие французского романтизма. Однако эти общие тенденции, определяющие собой стиль пьесы в целом и речевой стиль персонажей, не помешали поэту создать характерную речь отдельных действующих лиц, из которых каждый говорит своим собственным языком, индивидуально звучащим на общем фоне голосов.

Сатирическое жало драмы, направленное против маскарада великосветской жизни, требовало появления представителя бездельной, беспечной и веселящейся молодежи. Образ князя был обусловлен заданием пьесы. Актеры, играющие Звездича, обычно придают ему образ пленительного и трогательно-наивного юноши. Между тем, его речевой стиль свидетельствует о неправильности такого облика. Внимательный читатель может извлечь из текста пьесы ряд выразительных характеристик персонажа. Самая лестная принадлежит баронессе, искренно полюбившей Звездича. Однако в одном отношении эта характеристика нежданно перекликается со словами Арбенина о Звездиче. Баронесса называет князя „игрушкой людей", Арбенин — „игрушкой маскарада": оба отмечают безволие, ничтожность, маскарадность персонажа, баронесса — прощая и любя, Арбенин — презирая и ненавидя. Но, быть может, наиболее точно и четко характеризует себя сам князь Звездич, который о себе говорит не только, что он „очень нехитер", но и более выразительно и четко: „я в дураках", „я большой дурак", „пожалуй, я дурак".

„Игрушка маскарада", он проявляет свою полную беспомощность, безволие, бесхарактерность и полную духовную

Арбенин — Ю. М. Юрьев

Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

Нина — Н. М. Железнова

Нина — Е. М. Вольф-Израэль

Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

бессодержательность в целой серии вопросов и заявлений: „Не знаю, как мне быть, что делать?", „Как быть, я целый час хожу", „Где отыскать ее", „Я, право, думать что не знаю". Однако он светский человек, который умеет свою ничтожную пустоту скрыть за маской предельной любезности и салонной изящной болтовни. Разменными монетами оказываются его формулы любви: „За улыбку вашу, слово, не пожалеет ничего земного", „будущее блаженство", „ласкать словами любви" и т. д. Но он сам же раскрывает ложь и пустоту своих любовных признаний, когда, вслед за изъяснением своих „пламенных" чувств, в репликах a parte говорит своим естественным языком: „О, боже! я мечтал... ужель вы рассердились?" — это для Нины, и тут же „про себя": „Ты отвертелася! Добро... но будет час, и я своей достигну цели". Маска снята, и под блестками салонной любезности и плоских любовных признаний оказался развязный пошляк и трусливый игрок, соблазнитель светских дам, ничтожная „игрушка маскарада".

Лермонтовская драма соединяет атмосферу великосветских маскарадов с пьяным угаром игорных домов.

Слова этого лексического слоя окрашивают речь ряда персонажей — и второстепенных и тех, чья роль в пьесе весьма значительна. Ярче всего эта окраска заметна в языке своеобразного философа беспроигрышного понтирования Казарина, который даже свои взгляды на жизнь может излагать в карточных терминах: „Жизнь — банк: рок мечет, я играю..."

Принадлежа, видимо, к числу людей, которые, по его же словам, за связи вышли из грязи, он из всего своего жизненного пути запомнил лишь удачи и неудачи карточной игры, „приятные ночлеги", обеды, вина, граненые кубки, шумные, пьяные беседы и танцовщиц, вызванных из-за кулис. Но, откровенный распутник, шулер и циник, он все же человек, не лишенный известной светскости и колкой ловкости салонного стиля. Недаром Шприх говорит: „bon mot вам ни почем", „у вас все шутки, смех". Казарин, в самом деле, рассыпает свои остроты, играя словами: „Бывало, ты все занят был делами, а делом в первый раз"; „Кутили мы, в чью голову, — не знаю, хоть оба мы ребята с головой".

Эта опустошенная человеческая душа скрывает свой цинизм, безразличие и развращенность неизменным тоном иронии, которой пронизаны все его реплики.

Вообще для стиля Казарина характерно ироническое интонирование „высоких" слов, комически не соответствующих

шулерским намерениям персонажа. По различным поводам он упоминает о „бренности надежд и благ земных“ „о таинствах премудрости земной“, о „гигантской мысли“ и т. д.

Среди образов людей, связанных своей деятельностью с игорным домом, особое место в драме Лермонтова занимает Неизвестный. Вопрос о трактовке Неизвестного — это вопрос о трактовке всей пьесы в целом. Известное в истории сценической жизни „Маскарада“ мистическое раскрытие образа Неизвестного не соответствует замыслу самого поэта. Из текста роли внимательный читатель легко извлечет ясные сведения о прошлом этого вполне земного персонажа... Однако может статься и так, что актер в увлечении реальными чертами человека, проигравшего и деньги и жизнь, захочет дать лишь бытовой образ картежника, запутавшегося в делах, пустившегося в сомнительные аферы, попавшего в общество отверженных людей и т. д. Такая трактовка не будет соответствовать ни замыслу поэта, ни речевому стилю персонажа. В его речи нет тех бытовых или карточных выражений, которые легко извлечь из языка Казарина. Это речь, полная романтической напряженности, пронизанная метафорами: „ты меня держал в когтях“, „нынче злое семя произвело достойный плод“, „навеки предо мною закрылась счастья дверь“, „я заключил с судьбой последнее условье“. Внебытовая окраска его речи подчеркивается особыми эпитетами, находящимися в своеобразном противоречии с определяемым словом (так называемые „оксюморон“): „ледяные страсти“, „увлекательные мучения“. Этот высокий стиль несовместим со словами конкретной повседневности. Для стиля Неизвестного характерно нагнетение обобщенных и предельных выражений в развернутых предложениях с обильными перечислениями: „Да, неприметенный, везде я был с тобою, всегда с другим лицом, всегда в другом наряде — знал все твои дела и мысль твою порой“.

Все эти черты речи Неизвестного, отделяя персонаж от плоскостного бытовизма, совсем не уполномачивают к нереальной трактовке самого образа. Эмоциональная и образная стихия речи персонажа говорит о необходимости раскрыть его в том романтическом духе, в каком он задуман самим Лермонтовым и который соответствует литературному стилю, влиявшему на творческий метод нашего поэта.

Своеобразное место в этой веренице образов занимает Нина, единственная жертва в мире маскарадного разгула, великосветской лжи и картежного угара. Кроткая и искрен-

няя, простая и чистая, она одна из тех немногих, которые вышли из „светской тины“ с душою чистой и сердцем невредимым. Но все же, выросшая в великосветском обществе, она в своем языке не могла не отразить черт речевого обихода своего окружения. В ее языке „осело“ много ходовых французских выражений („adieu, ma chère“, „опомнись, mon ami“). Ее речи не чужда некоторая жантильность („Ах, как ты мил“, „Ах, мой творец“, „Мой ангел, принеси мороженого мне“). Здесь, в свете, она научилась салонной колкости. Когда Арбенин говорит: „Дай бог, чтоб это был не твой последний смех!“, она отвечает: „О, если ваши продолжатся бредни, то это, верно, не последний“. Но сквозь этот налет — естественное следствие влияния окружающей среды — пробивается голос сердца, испытавшего все муки человеческой жизни и непобедимый страх перед насильственной смертью. И когда погасает последняя робкая надежда и смерть глазами Арбенина глядит ей в сердце, язык Нины подымается до истинного пафоса и волнующего красноречия:

„Нет, я не лгу — я не нарушу
Его святыни ложною мольбой,
Ему я предаю страдальческую душу;
Он, твой судья, защитник будет мой..

Особенно интересной является речь центрального персонажа драмы. Поставленный автором вне бытовых явлений повседневности, окруженный неясными загадками и полный предельных чувств, образ Арбенина дан поэтом в стиле той романтики, которая пронизывает всю пьесу. Эти черты определяют и речевой стиль персонажа.

Его речь насыщена метафорами, которые своим обилием и характером заставляют вспомнить язык Неизвестного; близость их судеб проявляется и в близости языка. Арбенин любит великолепие метафор: „в огромной книге жизни ты прочла один заглавный лист“, „на жизни я своей узнал печать проклятья“. Стиль афоризмов и терминаций (определений), свойственный вообще „Маскараду“, наиболее полно сказался в речи именно Арбенина. Это он говорит фразы, которые покинули текст пьесы и вошли в речь людей последующих десятилетий: „что слезы женские? вода“, „что жизнь? давно известная шарада для упражнения детей“. Ораторские интонации его приподнятого, взволнованного стиля, напоминающие стиль лермонтовской лирики, проявляются в широко развернутых периодах („Но если я обманут“). Но чаще ему

свойственна сила пламенных восклицаний, резких и обостренных краткостью обращений: „О, благодарность!“, „О, змея!“, „А! уж это слишком много!“, „Прочь, добродетель! я тебя не знаю“.

Этот пламенный стиль создается эмоциональным нагнетением тождественных выражений, внутренним повтором слов. В языке Арбенина мы могли бы найти все черты эмоционально-приподнятой ораторски-взволнованной речи — обильные анафоры, параллелизмы, антитезы.

Речевой стиль пьес Лермонтова обусловлен не только особенностями каждого отдельного персонажа, но, прежде всего, общестилевыми тенденциями данной пьесы в целом. Язык действующих лиц „Маскарада“ зависит от своеобразного сочетания двух поэтических стихий — реализма и романтизма. Но в противоположность, скажем, „Menschen und Leidenschaften“ Лермонтов в своем величайшем драматическом создании не разделил персонажи на реалистические и романтические. Все они реалистичны по существу, их жизнь можно восстановить по тексту драмы; вместе с тем, они то в большей, то в меньшей степени зарисованы писателем в манере высокой романтической драмы. Центральный персонаж пьесы, доводя до высшего блеска стилевые тенденции пьесы, отражает в своей речи и сверкающую остроту грибоедовского стиха и сумрачное великолепие романтической драматургии. Такое органическое сочетание двух стилевых стихий придает особую тревожность и непередаваемую пленительность всей пьесе.

Чрезвычайно важным является еще один вывод: изучение речи персонажей порою позволяет с большой углубленностью раскрыть облик действующих лиц и понять в них то, что не до конца ясно при изучении характеров лишь в системе их поступков и взаимоотношений. Облик князя, вызвавший ошибочную трактовку у некоторых исполнителей, раскрывается во всей полноте через свой речевой стиль.

Гениальный создатель „Маскарада“ двадцатидвухлетним юношей бросил путь драматурга. Его драматургическое наследие не велико. Но глубоки его раздумья о жизни в этих немногочисленных пьесах, в особенности в „Маскараде“.

Картина IV

Ю. М. ЮРЬЕВ
Народный артист СССР

МОЯ РАБОТА НАД ОБРАЗОМ АРБЕНИНА

В этой статье я остановлюсь на том, как проходила моя работа над образом Арбенина. Скажу откровенно — это очень трудная задача. Каждая роль слагается из многочисленных, самых разнообразных элементов... Тут и главное, и второстепенное, и даже, если хотите, чисто случайное, неожиданное для вас. Иногда это случайное играет в творчестве актера далеко не маловажную роль и дает ключ к главному.

При создании роли, по моему убеждению, прежде всего надо иметь в виду самого автора, и не только характер его творчества, но и его личный духовный склад — источник каждого его произведения. При этом условии яснее усваивается цель, идея и, если можно так выразиться, корни замысла автора и все, что он в данном случае хочет сказать. Также далеко не второстепенную роль при создании образа, помимо того материала, которым вы оперируете, играет и окружение актера, в котором происходит рождение роли.

Каждый из нас — актеров — прекрасно знает, какое влияние тут оказывают партнеры, в какой зависимости мы находимся от их общения, от их переживаний, интонации, движений, от общего характера мизансцен и многого другого. Все это также является материалом для актера, живым, так сказать, „действенным“ материалом, который он собирает в кошницу своего творчества. Из этого видно, через какие многочисленные этапы проходит роль, прежде чем она станет достоянием зрителей. И вот почему трудно проследить весь ход прохождения работы над ней. Не все уже так четко запоминается, а потому не всегда возможно планомерно и логично

проследить всю линию работы над ролью. Но тем не менее попытаюсь это сделать, хотя и далеко не исчерпывающе.

Роль Арбенина — одна из сложнейших, труднейших ролей в мировом репертуаре. На первый взгляд, она полна всевозможных противоречий. Надо найти корни этих противоречий, найти им оправдание, чтобы кажущиеся противоречия вытекали вполне логично и естественно из внутреннего мира этой сложнейшей и бунтарской натуры, какой, по моему мнению, обладал Арбенин, постоянно протестующий против нравов своей среды и уклада окружающей его жизни. „Все презирать: закон людей, закон природы", — говорит он в своем нравоучении князю Звездичу. В этот момент он как бы приоткрывает завесу, обнаруживающую на мгновение боль души человека, изверившегося в людях и потерявшего смысл жизни.

Задача исполнителя такой сложнейшей и труднейшей роли огромна и ответственна. Недаром ее пугались даже самые выдающиеся артисты и избегали включать Арбенина в свой репертуар, считая ее неблагодарной и мало сценичной. Арбенин обычно трактовался как сугубо отрицательный тип и причислялся к разряду так называемых — по театральной терминологии — мелодраматических злодеев. При такой интерпретации трудно было привлечь симпатии и внимание зрителей к переживаниям героя пьесы, а потому артисты и не любили ее играть. Вот, как мне кажется, здесь и кроется причина того обстоятельства, что одно из замечательнейших созданий русской классики долгое время было под спудом и только изредко видало свет рампы.

При постановке „Маскарада" в 1917 г. мы задались целью сделать попытку, насколько это было в наших силах, реабилитировать пьесу.

Путь для этого был большой. Мы много и долго работали в течение целого ряда лет. Мне часто задают вопрос: какой системы вы придерживались, создавая роль Арбенина? Вот коварный вопрос, на который я, право, затрудняюсь ответить. Да и не знаю, сможет ли кто-либо ответить на него вполне определенно. Мне кажется, что если кто из актеров захочет быть искренним, то на вопрос: „А какова ваша система?" — он должен ответить: „Я точно не знаю". Для меня одно ясно, что в работе над каждой новой ролью являешься новичком. Каждая роль требует своего подхода, своей, если хотите, системы... Тут много субъективного, индивидуального, что не укладывается в рамки е д и н о й и раз навсегда

принятой системы, определенного канона. Тут, прежде всего, нужен грамотный актер с большой сценической эрудицией. Боюсь, что раз навсегда установленная система будет стеснять, подавлять творчество актера и может привести к застывшим навыкам, к трафарету.

Насколько подход к своему творчеству может иметь субъективный характер, позволю себе привести очень простой пример.

К. С. Станиславский не рекомендует заучивать текст заранее. Текст, по его убеждению, должен усваиваться во время работы, на репетиции, по мере вживания в роль; он должен сам собою усваиваться и становиться органичным. А вот такая гениальная артистка, как М. Н. Ермолова, не могла иначе работать, как только усвоив текст еще до первой репетиции, и лишь тогда могла свободно оперировать всем материалом, лежащим под текстом, когда она знала весь текст, как говорится, на зубок.

Как видите, здесь налицо две совершенно противоположные установки, идущие всецело от индивидуальности. Тут должна быть, по моему мнению, полная свобода и не может быть места какому-либо насилию. Каждое творчество прихотливо, и в известный период, когда еще только начинается, оно уподобляется цветку „не тронь меня".

Надо заметить, что роли сложные, роли классического репертуара, такие, как, например, Гамлет, Макбет, Отелло, Дон-Карлос, Чацкий, Арбенин и им подобные, создаются не сразу. Надо много раз их проиграть, чтобы так или иначе освоиться с ними, сжиться. Мы редко бываем удовлетворены своим исполнением, мы не останавливаемся на своих достижениях, мы видим свою роль далеко впереди того этапа, на котором она застает нас. Нам всегда хочется итти дальше и дальше, проникать глубже и глубже. В особенности это относится к произведениям мирового порядка. К ним принадлежит и „Маскарад" Лермонтова. Такие произведения — целый кладезь, неисчерпаемый источник, тут всего не обнимешь сразу, а потому на каждом спектакле ищешь все нового. Вот почему работа над сделанной уже ролью продолжается и на следующих спектаклях, несмотря на то, что партитура роли уже имеется.

Я часто слышу вопрос: „Вот вы сыграли Арбенина чуть ли не 700—800 раз. Неужели вам не надоело, неужели не скучно его играть?" — Вздорный вопрос! — Конечно, нет. Каждый раз стремишься обновить, освежить свою партитуру,

всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался... И вдруг какая-нибудь случайность, какая-либо неожиданная интонация, подсказанная откуда-то возникшим внутренним ощущением, открывает совсем иное, новое течение, которому невольно и отдаешься. Такие минуты актер считает счастливейшими в своей жизни.

Мы все, разве только за малым исключением, ужасно волнуемся перед выходом на сцену. Меня лично больше всего всегда волнует самое начало, даже, если хотите, первая фраза. От нее часто зависит и вся роль в данном спектакле. Как себя пустишь, — вот как волчок, пущенный привычной рукой. Если правильно, он завертится и зазвучит, а если почему-либо сорвется, пойдет боком и упадет. Так и у нас. Как зазвучат первые слова, верно или неверно, в соответствии ли с тем настроением, на которое все время настраиваешь себя перед выходом? Попадешь ли на верные рельсы или промахнешься?.. Если „да", — то роль потечет по верному руслу, и ты будешь хозяином положения, а если по какой-либо причине промахнулся, попал мимо, то беда, — тогда надо много усилий и самообладания, чтобы взять себя в руки и поправить дело. Мне могут сказать: „Как же это так? Если у вас роль сделана, если она проработана по всем направлениям, как же это может случиться, чтобы вы промахнулись?". А тем не менее это так. Это бывает даже при условии точно выточенной роли. Я лично не из таких актеров, которые действуют на сцене на-авось. Я всегда знаю наперед, что буду делать. У меня всегда готовая партитура, и обычно я ею руководствуюсь в ее главном, в ее основном. Однако это не исключает возможности во время хода действия каждого спектакля обновлять ее новыми деталями, оттенками свежих красок, ведущими к углублению роли. Такие вариации, такие отступления легко и отрадно делать, когда чувствуешь себя хозяином роли, когда вполне сжился с внутренним миром изображаемого лица. Но человек — не машина, не всегда одинаково функционирует его организм, не всегда одинаково подчиняется твоей воле, какой бы ты ни владел техникой. Бывает так, например: ты сегодня играешь, как принято говорить у нас в театре, „в ударе" и чувствуешь, что чего-то достиг, продвинул вперед свою роль. „Ага! — думаешь — в этом направлении нужно итти и дальше!" После спектакля возвращаешься довольный, взволнованный. В таких случаях даже не сразу хочется лечь спать... не заснешь, хочется быть на людях, с кем-то поделиться... А назавтра тот же спектакль. Вы-

Баронесса — Е. И. Тиме
Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

Звездич — Е. П. Студенцов
Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

ходишь на сцену с намерением не только закрепить то, что было добыто накануне, а итти и дальше по пути новых достижений—и вдруг, неизвестно почему, ощущаешь, что ты замкнут для всякого восприятия, покрыт какой-то непроницаемой бронею, недоступен живому творчеству. С ужасом сознаешь, что все, что ты приобрел вчера, ушло от тебя. В результате возвращаешься к своему далекому прошлому, повторяешь зады и идешь, как говорится, „по технике", т. е., другими словами, становишься не художником, а ремесленником. Почему это так слагается, никто из нас определенно сказать не может. Такие минуты — ужасные минуты для актера... Теряется вера в себя... Кажется, что ты уже не актер и таковым никогда не будешь. В такие минуты, как Аркашке из „Леса" Островского, приходит в голову мысль: „А не удавиться ли тебе?"

К счастью, это не надолго... На одном из последующих спектаклей снова обретаешь себя. Вот эти-то перипетии — неизбежные спутники каждого взыскательного к себе актера — и являются главной пружиной нашего волнения, о котором только что шла речь.

* * *

Теперь несколько слов об эволюции роли Арбенина в моем исполнении. Была ли она на самом деле и в каком направлении она совершалась? Прежде всего, как понимать эту эволюцию? В смысле перестройки самого образа или в смысле постепенного углубления внутреннего мира героя, проникновения в сложнейшую психологию, в тончайшие оттенки его души и его переживаний, в смысле более четкой установки его позиций и его взаимоотношений с окружающей средой?

Скажу, что перестройки образа, его характера, по существу, думается, не было. Арбенин четко предстал предо мной в первый же период моей работы и четко определился. Каким он рисовался мне в моем представлении о нем, я и пытался или, вернее, пытаюсь его взять вплоть до настоящего времени. Эволюция шла по другой линии — по линии углубления внутреннего мира Арбенина.

Каково же содержание процесса моей работы над ролью Арбенина? Попытаюсь разобраться в этом, несмотря на глубокую давность материала. Постараюсь проследить весь путь, по которому я шел и все еще иду к образу Арбенина.

Прежде чем приступать к работе над такой труднейшей ролью, как Арбенин, я счел за благо, помимо самой пьесы, изучить досконально все творчество создателя „Маскарада". „Маскарад" нельзя рассматривать в отрыве от всех других произведений великого автора. Все, что им написано, имеет один знаменатель, и знаменателем этим является сам автор.

„Актер, — по справедливым словам Гете, — должен гореть тем огнем, каким горел в минуты своего творчества сам автор". А для того, чтобы выполнить такую миссию, актеру необходимо как можно ближе ознакомиться с самим автором, усвоить его миропонимание, его сущность.

Переходя после этого непосредственно к работе над самим образом героя драмы, мне прежде всего хотелось познакомиться с Арбениным не с момента появления его в пьесе, а гораздо раньше, т. е., другими словами, познакомиться с его биографией. Представить себе среду, из которой он вышел, как он реагировал на жизнь, чем он жил, каковы были его интересы, под влиянием каких обстоятельств складывался его характер, весь его образ — вот задача, которую я себе поставил, вот тот путь, который я прошел в первый период изучения роли Арбенина. Этот путь дал мне возможность найти объяснение кажущимся на первых порах противоречиям в действиях Арбенина и логически их обосновать.

* * *

Каков же в моем понимании Арбенин? Арбенин — неординарная, чрезвычайно сильная, богато одаренная натура, с пытливым умом: „Сначала все хотел,—говорит он о себе, — потом все презирал я". Он „все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал". Он перерос свою среду, он не мирится с ней, он рвется из обыденщины и протестует против нее, не находит себе покоя. „Везде он видел зло и, гордый, перед ним нигде не преклонился"... Презирая все: „закон людей, закон природы, он холодно закрыл объятия для чувств и счастия земли". В результате он признается Нине, что „более всего страдал". Потеряв вкус к жизни, веру в человека, он ищет для себя какой-либо отдушины и пытается забыться в острых, сильных ощущениях. Он становится „игроком". Но и такое времяпрепровождение ему кажется пресным, и Арбенин, презирающий „закон людей", „закон природы", пускается в нечестную игру лишь для того, „чтоб кровь привесть в волненье".

Разумеется, для Арбенина это не жизнь, а не что иное, как нагар его мятущейся души. И вот, живя в таком чаду, в таком угаре и постоянно ища исхода, какого-либо пристанища, он встречает Нину и чувствует свое перерождение, чувствует, что „черствая кора с души его слетела, мир прекрасный ему открылся не напрасно, и он воскрес для жизни и добра". Нина для него якорь спасения, тот оазис, где он мечтал обрести себе счастье, душевный покой, смысл и цель жизни. Но это счастье было для него непродолжительно. Оно было нарушено боязнью утратить его. Он так дрожал над ним, что одна мысль потерять его отравляла все его существование. Его пугало их несоответствие, пугало, что он сердцем слишком стар, а она слишком молода, что она „в огромной книге жизни прочла один заглавный лист", а он... он „все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал". Чаши их весов не уравновешены. Под грузом тяжких дум он стал молчалив, суров, угрюм. Он прекрасно сознавал, что тут кроется опасность, что такое его душевное состояние не есть залог их благополучия, что оно может отпугнуть Нину от него. Но совладать с собою был не в силах. И мы видим, что они любят друг друга, но общего языка между собою не находят.

„Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся, ворчишь" —

так характеризует Нина их взаимоотношения.

В таком состоянии мы застаем чету Арбениных до начала пьесы.

* * *

Первое действие „Маскарада", как известно, состоит из трех картин. Первая — игорный дом, вторая — маскарад и третья — у Арбениных. Первые две картины — Игорный дом и Маскарад — своего рода экскурс в прошлое Арбенина. Тут мы знакомимся с пройденным им путем, с тем лабиринтом, в котором он блуждал до встречи с Ниной. Третья же картина — его настоящее со всею сложностью переживаний, являющихся следствием всех перипетий Арбенина, испытанных им в прошлом.

Таким образом, все первое действие в целом дает нам исчерпывающее понятие об Арбенине.

Во всех последующих актах вся личная драма Арбенина развертывается вполне закономерно, так как она подготовлена первым актом.

* * *

Пьеса начинается с появления Арбенина в игорном доме. Не находя себе полного удовлетворения в своей семейной жизни, измученный „борьбой с самим собой", желая хоть немного отвлечься от „груза тяжких дум", он идет туда, где он нередко

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.

Он попадает в давно известный и наскучивший ему круг людей, которых он видит насквозь. Едва ли Арбенин рассчитывал найти себе там какое-либо развлечение. Он хорошо знал цену всей этой компании „обществом отверженных людей". Один лишь Казарин в какой-то мере мог занимать его, он в прошлом еще как-то был связан с ним. В этом „мире обществом отверженных людей" Арбенин встречает старого своего соратника по зеленому полю и былым кутежам, игрока по профессии — Казарина, человека хотя и аморального, но весьма одаренного по натуре. Свое понимание жизни Казарин характеризует так:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю
И правила игры я к людям применяю.

Миропонимание Арбенина и Казарина, разумеется, различно. У Арбенина все глубже и гораздо сложнее, чем у Казарина. У него все от протеста, он никак не мирится с общепризнанными канонами, он их ломает, но во внешнем проявлении по отношению к окружающему их миру можно найти некоторые общие точки соприкосновения.

И Казарин был вправе сказать Арбенину:

Я вспоминаю
Про прежнее... когда с тобой
Кутили мы, в чью голову — не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой...

Казарин, несомненно, с головой, блестящ, его „козри" замечательны. У него, как у Арбенина, презрительно-ироническое отношение к людям. И вот при первой же встрече

Неизвестный — Я. О. Малютин
Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

Шприх — И. П. Новский
Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

после некоторого перерыва у Арбенина с Казариным находится общий язык. Их диалог не что иное, как соревнование в остроумии, поединок, где пускаются блестящие, заостренные стрелы по адресу тех, против которых они, каждый по-своему, протестуют.

Вся эта первая картина — и отчасти вторая — построена автором так, что дает полную возможность исполнителю роли Арбенина предъявить как бы визитную карточку своего героя и дать его таким, каким он характеризует себя в третьей картине.

Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь,
Чинов я не хотел, а славы не добился;
Богат и без гроша — был скукою томим;
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился.

И дальше:

... Я рожден
С душой кипучею, как лава:
Покуда не растопится, тверда
Она как камень... Но плоха забава
С ее потоком встретиться! Тогда,
Тогда не ожидай прощенья,
Закона я на месть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья
Две наши жизни разорву!

В этом весь Арбенин. Вот каким он в лице исполнителя должен предстать перед публикой. Вот чем он должен быть наполнен, что должен нести в себе, переступая порог сцены.

Его внешний вид: выражение лица, его манера держать себя, говорить с окружающими, отзываться на те или иные моменты данной сцены, на те или иные фразы отдельных лиц — все это должно быть выражением его сущности, должно раскрывать его сложный душевный мир, скрываемый им от действующих лиц, но вполне ясный для зрителей. Сцена с князем дает много возможностей для такого раскрытия:

Вот, например, его слова к князю, уже цитированные мною:

Я... часто здесь, бывало,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья:
Один был вознесен, другой раздавлен им,
Я не завидовал, но и не знал участья.

Или:

Все презирать: закон людей, закон природы;
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы,
И чтоб никто не понял ваших мук!

Бесспорно, что здесь он говорит о самом себе. Эти слова не что иное, как боль его собственной души, невольно вырвавшаяся при малейшем к ней прикосновении... Не говорю уже о финале данной сцены, особенно ярко рисующем его душевное состояние.

... Погодите!
Я сяду вместо вас. Вы молоды, — я был
Неопытен когда-то и моложе;
Как вы заносчив, опрометчив тоже,
И если б... кто-нибудь меня остановил,
То... *(смотрит на него пристально)*
(переменив тон) Дайте мне на счастье руку смело,
А остальное уж не ваше дело!

Вся первая сцена прослоена подобными небольшими кусками, которыми необходимо воспользоваться исполнителю, чтобы по возможности показать, что кроется под оболочкой этого в себе замкнутого и по виду холодного „светского льва". После того как он спас, рискуя честью, от верной гибели человека ему чужого, не зная почти, кто он таков (между прочим, это очень важная черта в характеристике Арбенина), Арбенин предлагает Звездичу отправиться с ним вместе на маскарад к Энгельгардту. „В толпе я отдохну"—говорит Арбенин задумчиво, по лицу его снова пробежало облако тяжелых дум. Как и нужно было ожидать, маскарад не мог дать ему отдохновения. Он окончательно понял, что ему возврата к прошлому нет, что весь этот пестрый сброд чужд ему и он им всем чужой...

Картина маскарада служит автору главным образом для экспозиции. Тут разыгрывается эпизод с браслетом, являющийся пружиной фабулы драмы, и тут же встреча Арбенина с таинственным Неизвестным, мало что прибавляющая к характеристике самого Арбенина.

Но, прежде чем перейти к 3-й картине, самой важной, сложной, всеопределяющей, а потому и самой трудной для актера, коснусь своего исполнения этих двух картин и, по возможности, прослежу эволюционный ход моей работы над ними.

Первые две картины — игорный дом и маскарад — я понимаю как увертюру, как пролог к пьесе Лермонтова. В них хотелось затронуть все основные темы, развивающиеся во всю ширь в последующих актах.

Режиссер же, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях, боялся перегрузки,

задержки и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. Весь калейдоскоп его бурной жизни уже сам по себе даст нам понятие о нем. Будет видна его профессия и его окружение. Он настаивал, чтобы все внимание сосредоточить на интимной третьей картине, в ней раскрыть весь внутренний мир Арбенина. Поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Такое, я бы сказал, „revue" прошлого Арбенина меня несколько сковывало, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась какой-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм. Кроме того, трудно было без логической последовательности подойти и ко всем сложным переживаниям Арбенина в дальнейших сценах. Должен сказать, что меня это очень тяготило и мешало играть всю роль в целом так, как мне хотелось. С течением времени, играя Арбенина на протяжении многих лет, я постепенно стал возвращаться к первоначальному моему замыслу и чувствовал, что благодаря этому обстоятельству с каждым спектаклем роль все более и более оживала, очеловечивалась, и мне становилось играть ее все легче и все приятнее.

В таком направлении я работаю над ролью и по настоящее время.

* * *

Теперь перехожу к 3-й картине. Арбенин возвращается из игорного дома и маскарада раздраженным. Напрасно он искал повсюду развлечения. Пестрела и жужжала толпа пред ним, но сердце его было холодно, и воображение его спало. Несмотря на поздний час, Нины нет дома... Это еще более омрачает его. Он знает, что через 5—10 минут Нина вернется, но томится... Он хочет видеть ее всегда, везде... Она нужна ему, как воздух. Мучительно переживает он минуты ожидания. Это психологическое состояние Арбенина чрезвычайно тонко и, я бы сказал, человечно передано Лермонтовым. Вслед за этой сценой идет монолог Арбенина, где он анализирует свое прошлое и говорит о настоящем.

Мне хотелось произнести его так, чтобы он не производил впечатления монолога как такового, а чтобы зритель по возможности забыл или, лучше сказать, не замечал, что какие-то слова произносятся в данный момент, а ощущал

бы только углубленные думы Арбенина и следил бы за тем, что происходит в его душе.

Прерывает его думы звонок. У нас эта сцена поставлена так: Арбенин инстинктивно чувствует, что это звонок Нины... Он насторожился... Ждет... Второй звонок... Арбенин срывается с кресла... но остается некоторое время в напряженном ожидании... Потом не выдерживает и стремительно направляется навстречу Нине... Голоса за сценой... Сначала радостно: „Ах, здравствуй, Нина", а затем раздраженно-недовольным тоном упрека, что она заставила его так долго ждать себя. Сперва Арбенин выходит один, потом появляется Нина и доверчиво направляется к нему с намерением его обнять, но его мрачный вид останавливает ее: „Ах, мой творец! — восклицает она, —

Да ты всегда не в духе, смотришь грозно,
И на тебя ничем не угодишь.
Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся, ворчишь!

Она не понимает, что с ним происходит. Может быть, он недоволен ею? Она готова изменить свой образ жизни, готова бросить свет и оставить „балы, пышность, моду и эту скучную свободу". Арбенин на ее слова не отвечает. По обыкновению он весь ушел в себя. Он „молчалив, суров, угрюм", его опять „какой-то дух враждебный уносит в бурю прежних дней". Арбенин молчит, так как боится, чтобы ее „не испугал ни стон, ни звук, исторгнутый мученьем", но Нина объясняет все по-своему и приходит к заключению, что он ее не любит. Такой упрек для Арбенина как острый нож... Наконец, после некоторого колебания, он решается сказать ей все, обнажить перед ней всю душу. И вот начинается исповедь, исповедь глубоко страдающего, одинокого человека. В этой исповеди исполнитель найдет для себя самое ценное, самую сердцевину роли Арбенина. Я имею в виду то место исповеди, где Арбенин говорит:

Но я люблю иначе, я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!
Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастия земли...

Вот ключ для всех переживаний Арбенина и все истоки его мятущейся души.

Раскрыв себя Нине, он сразу почувствовал себя облегченно, вся тяжесть с него слетела, и он ощутил такой прилив нежности к Нине и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение. Мне хотелось этот момент как можно ярче подчеркнуть в своем исполнении. Не легко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, порывисто и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, мало интересный, шаблонный. Долго я блуждал в поисках иного, более глубокого выявления. И вот только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей после фразы Нины: „Опять ты недоволен... Боже мой!" — я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтобы уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажить другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновенье. И только после этого сказать: „О, нет..." Опять пауза и снова замереть, а дальше тихо, тихо, чуть слышно произнести на паузах же: „Я счастлив, счастлив", прижимая ее голову к своей. Потом, после опять-таки паузы, чуть ли не по-детски заглядывая в ее глаза, произнести слова:

Оставим прежнее! Забвенье
Тяжелой, черной старине!..

Казалось бы, что Арбенин на вершине своего счастья... и вдруг — браслет.

Здесь — перелом пьесы. С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших и, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта. Во второй половине драмы все отдается во власть ревности и мщенья.

Тут все ясно и просто. И если актер сыграет первые три картины более или менее сносно, то остальное для него, если он обладает необходимыми данными для сцены, не представит уже такой трудности. Я, например, когда кончается третья картина I акта, чувствую, что самое трудное, самое сложное

уже позади. „Ах, прошло!“ — говорю я себе. Дальше уже все понятно. Под чертой первого акта — ревность и месть. Вот на чем зиждется вся остальная часть лермонтовской драмы. Тут уже все зависит от степени дарования актера и его мастерства. Вот, скажем, анекдот Арбенина из 7-й картины, он по существу не представляет особой трудности, только не нужно произносить его прямолинейно, а надо постараться вложить в него как можно больше мастерства, уснастить тонкими переходами, оттенками красок, полутонами. К этому обычно я стремлюсь, а как у меня получается, я не знаю, мне самому очень трудно об этом судить.

Теперь я буду касаться только тех кусков роли, где я встречал трудности для себя: я долго не знал, как мне подойти к финальному монологу 5-й картины:

О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни...

Этот монолог мне казался несколько мелодраматичным. Да его обычно в таком стиле и произносили некоторые мои предшественники. Они подходили к Казарину и прямо ему в лицо горячо и громко бросали все слова. Мне всегда казалось, что в таком случае получалась какая-то искусственность. Мне хотелось избежать ее. Но долгое время я не находил правильного настроения и подходящего тона. Помог мне режиссер: „Представьте вы себя,— сказал он, — в домике Лермонтова в Пятигорске. У Лермонтова собралась компания ему в сущности совершенно чуждых людей... С ними у него мало общего, но в силу тех или иных обстоятельств ему приходится общаться с ними. В комнате накурено, кто-то играет на гитаре, поет, пьют вино... Лермонтов, уйдя весь в свои невеселые думы, отдалясь ото всех, стоит у раскрытого окна в расстегнутом мундире, руки его в карманах, он небольшого роста, но крепко, как говорят, сшитый и смотрит неподвижно на вершину Машука, весь уйдя в себя... Тихие слезы текут по его лицу, и он тихо, тихо произносит свои стихи: „Тучки небесные“.

Мне все стало ясно. Ключ к данному монологу был найден.

Теперь относительно сцены отравления Нины.

Здесь, как мне кажется, не без влияния шекспировского Отелло. Ведь Отелло совершает свой страшный акт не в состоянии аффекта, а вполне сознательно, с твердым решением, созревшим в нем после пережитых им неимоверных потрясений; из них он сделал свои выводы и умозаключения. Буря

пронеслась, и опрокинуты все его надежды, весь смысл его жизни. Поругана его любовь, поруган его идеал чистоты и непорочности, вера в человека.

Не то же ли самое мы видим у Арбенина? Арбенин подает яд Нине с созревшим уже решеньем принести жертву во имя поруганного идеала.

...Я прежней твердой воле
Не изменю! Ей, видно, суждено
Во цвете лет погибнуть, быть любимой
Таким, как я, злодеем и любить
Другого... Это ясно!.. как же можно жить
Ей после этого!

Поднося отравленное мороженое, я стараюсь быть, елико возможно, твердым... Но, тем не менее, когда Нина берет мороженое из моих рук, у меня едва уловимое движение остановить ее. Считаю, — даже при данной ситуации, — этот жест вполне естественным и человечным.

Он, так же как и Отелло, до конца продолжает ее любить:

Да, я тебя люблю, люблю... Я все забвенью,
Что было, предал, есть граница мщенью,
И вот она: — смотри, убийца твой
Здесь, как дитя, рыдает над тобой...

Справедливость требует сказать, что у Шекспира вся эта линия,—как я ее называю, жертвы, — определеннее и яснее, чем у Лермонтова, и Отелло больше внушает к себе сострадания, чем лермонтовский Арбенин.

В последнем акте мы уже не видим Арбенина таким, каким он был на протяжении всех предыдущих актов. Он весь как бы пустой, опустошенный, ослабленный, разбитый. Ум его помрачился, и если есть еще какие-то проблески сознания, то все уже предвещает близость полного помешательства. Все эти монологи — предвестники сумасшествия Арбенина — весьма трудны для исполнения, все они на грани мелодрамы. Мне приходилось наблюдать игру некоторых весьма сильных актеров, и я видел, как многие из них невольно впадали в мелодраматический тон, давая бурное сумасшествие. Мне хотелось избежать этого, и я пытаюсь в данном случае перевести переживания Арбенина на такие тона, чтобы за ними чувствовался измученный, смертельно уставший, в конец подкошенный жизнью человек. Особенно мне это хочется подчеркнуть в заключительном монологе, когда Арбенин становится на колени перед Неизвестным и князем и при последнем вспле-

ске сознания умоляет их признать виновность Нины. Все эти переключения от прояснения к полному затмению его ума я пытаюсь вести на паузах и полутонах. И замечаю, что такой способ передачи сумасшествия Арбенина более доходчив до зрителя и не только больше впечатляет, но и действует примиряюще, внушая сочувствие и сострадание к гибели столь незаурядного человека, как Арбенин.

* * *

Насколько это было в моих силах, я попытался изложить мое понимание образа Арбенина. Должен сказать, что ужасно трудно говорить о роли, которую сам играешь. Может быть, тут только одни мои принципиальные установки, которые со мной и остаются, не идут дальше и совсем не преломляются на сцене. Я знаю такие случаи, когда актеры писали целые трактаты, перед тем как играть свою любимую роль, а на сцене они были неизмеримо далеки от своих намерений. Например, Н. Н. Х—ов, задумав играть Гамлета, публично выступил с подробным и очень интересным докладом о том, как он намеревается интерпретировать образ принца датского. Мы все ждали, что он будет играть так же интересно, как он об этом излагал в своем трактате. На самом деле ничего подобного не произошло.

То же самое случилось и с другим очень талантливым артистом, Р. Б. А—им. Он был сильно увлечен ролью Фауста, больше года носился с ней и также написал обширный трактат, в котором очень тонко, умно, глубоко и детально разбирал всю роль, и читал везде, где нужно и где не нужно. Мы ждали от него чего-то необыкновенного. В результате получился образ, не имеющий ничего общего с его трактатом.

Я боюсь оказаться в их положении.

"Маскарад"
2 картина.
№ 31

Г. Г. ШТАЙН

„МАСКАРАД" НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Принято считать, что сценическая история лермонтовского „Маскарада" началась в 1917 г. постановкой этой трагедии на сцене б. Александринского, а ныне Ленинградского театра драмы им. Пушкина.

За 23 года, отделяющие нас от этой премьеры, театр трижды пересматривал свой спектакль. Бережно сохраняя его блестящую форму, театр сумел в конечном итоге наполнить ее новым идейным содержанием, прямо отвечающим замыслу поэта, освободить свой спектакль от фаталистического истолкования судьбы героев трагедии, отойти от абстрактно-декламационной манеры игры, т. е., иными словами, покончить с эстетскими увлечениями прошлого, вернуть трагедии ее земную, человеческую сущность, ее реальную, историческую почву, обнажить то сатирическое, обличительное жало, которое так роднит ее с грибоедовской комедией.

Если в прошлом зритель видел на сцене только „приличьем скованные маски", то теперь он видит и скрывающиеся за этими масками человеческие лица и человеческие чувства. Если раньше он чувствовал лишь „какой-то холод тайный", царивший в груди Арбенина, то теперь явственно чувствует и силу огня, бушующего в его крови.

Этот процесс очеловечивания спектакля, чрезвычайно символичный для нашего искусства в целом, имел, к сожалению, сугубо локальный характер: „Маскарад" многие годы ставился только в б. Александринском театре.

Молодые советские театры, родившиеся после Великой Октябрьской социалистической революции, в первые годы своего существования, как известно, вообще скептически относились к классике, и Лермонтов не составлял, разумеется,

исключения. Если же его и ставили, то уж, конечно, в плане такого „критического переосмысления", в результате которого от автора ничего не оставалось.

Впоследствии, когда с этой вульгаризацией классики было покончено, о Лермонтове-драматурге на время почти совсем забыли.

Обратившись всерьез к классическому наследию, театры искали в нем прежде всего те произведения, которые помогали бы бороться за реалистические позиции, которые, кстати сказать, на практике отличались большим креном в сторону самого откровенного натурализма.

Возникнув как своеобразная и притом вполне естественная реакция на формализм, этот крен, ощущаемый нами и поныне, долгое время препятствовал широкому проникновению на сцену советского театра лермонтовского „Маскарада", как и вообще романтической драмы или высокой трагедии, решительно сопротивлявшихся какой бы то ни было натуралистической интерпретации.

Имевшие место в этот период (1932—1935 гг.) единичные и случайные постановки „Маскарада" отличались, как правило, стремлением всячески подчеркнуть обличительные тенденции пьесы, не заботясь о том, какой вред это может принести целостному восприятию трагедии.

Но вот, когда сторонники той точки зрения, что драматические произведения Лермонтова вообще непригодны для театра, могли уже, ссылаясь на двадцатилетний опыт советского театра, праздновать свою победу, „Маскарад", вопреки их предсказаниям, вдруг одновременно появился в репертуаре целого ряда театров и идет с успехом отнюдь не меньшим, чем другие, имеющие большую сценическую историю произведения классиков.

Двадцать девять театров страны поставили или готовили к постановке в 1939—1940 гг. „Маскарад" Лермонтова. Можно не сомневаться, что в грядущем году, к столетнему юбилею со дня смерти великого русского поэта, число постановок „Маскарада" достигнет еще больших размеров. Однако жестоко ошибаются те, кто еще пытается этот интерес к драматургии Лермонтова объяснить только стремлением театров отметить юбилейную дату.

Интерес к драматическим произведениям Лермонтова, и особенно к его „Маскараду", зиждется сейчас на более устойчивой, принципиально более важной для всего нашего театра основе. Не случайно пьесы Лермонтова появились

в репертуаре театров одновременно или почти одновременно с целым рядом таких пьес, долгое время покоившихся в забвении, как „Мария Стюарт“ и „Заговор Фиеско“ Шиллера, „Рюи Блаз“ Гюго, „Уриэль Акоста“ Гуцкова и др.

Героическая эпоха требует героического романтического искусства.

Искусство театра еще не может ответить на эти требования эпохи, так как не имеет еще достаточно реальной опоры в современной драматургии, но оно уже почувствовало их и хочет ответить на них. Оно уже пытается найти себе опору в тех произведениях классики, которые были раньше преданы забвению. Вот почему в репертуаре театров появилась романтическая драма, появилась высокая трагедия. Вот почему на сцену наших театров вышли страстные мечтатели и борцы прошлого.

„Маскараду“ Лермонтова принадлежит законная честь представлять русскую классику в этом новом для советского театра направлении, которое может быть смело названо социалистическим романтизмом.

Вот почему нельзя только почтительным вниманием к памяти поэта объяснить появление его трагедий в репертуаре советского театра. Вот почему уже сейчас, в самом начале сценической истории „Маскарада“, необходимо разобраться в том, как эта история началась, посмотреть, какая эволюция в интерпретации „Маскарада“ произошла хотя бы за последние три-четыре года.

Преследуя именно эту цель, я имею в виду познакомить читателя не только со своими непосредственными впечатлениями о постановках „Маскарада“, виденных мною на сцене Тульского, Воронежского, Горьковского, Казанского театров, а также Ленинградского академического театра драмы им. Пушкина, но и с опытом целого ряда других театров, ставивших „Маскарад“, насколько можно судить об этом опыте по оценкам спектаклей в печати, по высказываниям о них самих постановщиков.

* * *

Первые постановки „Маскарада“ на советской сцене отличались ярко выраженной обличительной тенденцией. Приверженцы этой тенденции считали, что их задача заключается в том, чтобы сорвать всяческие маски с героев „Маскарада“, с этих, как они любили выражаться, дворянчиков и велико-

светских шулеров, куртизанок и мошенников. Такая тенденция поддерживалась и режиссерами, ставившими трагедию как сатиру или, в лучшем случае, как трагикомедию, и критиками, оценивавшими пьесу или спектакль.

Вот несколько наиболее красноречивых примеров.

Рецензент „Пролетарской Осетии" С. Дангулов, критикуя спектакль Орджоникидзевского театра, поставившего „Маскарад" в 1933 г., справедливо заметив, что „у Лермонтова слово „маскарад" заменяет большое и волнующее слово „жизнь", находит, что „жизнь героев пьесы, построенная на пресмыкании, предательстве, обмане, мелких интригах, двуличии" — ... и есть маскарад, где истинное лицо скрыто под „светской фразой" и „умением держать себя в обществе". Это определение он относит решительно ко всем героям трагедии. Так, по мнению критика, „Арбенин первая маска в жизненном маскараде Лермонтова. Он умен, эгоистичен, опытен, жесток, и три жертвы, взятые им — жена, состояние Неизвестного и случайный куш за карточным столом, — для нас это три последних штриха, делающих его образ законченным и понятным".

Проникшись обличительным пафосом, рецензент, упрекая постановщика за робко выраженное им намерение насытить спектакль большими страстями, авторитетно разъяснял, что „наш зритель не интересуется страстями и даже не обращает внимания на то, как любит или ненавидит Арбенин", ибо его внимание обращено лишь „на то, как эгоистичен, подчеркнуто самолюбив и несправедлив Арбенин".

В 1935 году в гор. Таганроге Л. Доброумов и А. Самсонов по поводу постановки „Маскарада", в которой роль Арбенина играл артист Маккавейский, ныне играющий эту же роль в Днепропетровске, так представляли себе задачу спектакля. „Не по линии трагедийного показа переживаний людей печоринской складки должен итти советский театр в постановке этой лермонтовской пьесы... Вскрыть лицемерие и эгоизм Арбениных, пошлую тупость аристократических Звездичей, жестокую, себялюбивую коварность Штралей" — вот какова задача. Критики, конечно, особенно ратуют за то, чтобы театр не отклонялся от реалистической трактовки „Маскарада", и очень недовольны тем, что в спектакле все же „временами реалистический показ, соединенный с иронией, уступает место псевдо-героической патетике, „декламационности", обвиняя в этой оплошности главным образом артиста Маккавейского, который, по их мнению, „чрезмерно поверил Лермонтову,

увлекся образом Арбенина и не сумел в должной степени подчеркнуть внутреннюю сущность, лицемерие и эгоизм этого персонажа".

Интересно, что в этих суждениях неизменно подчеркивается одно на первый взгляд правильное положение, заключающееся в том, что театр должен правдиво показать жизнь петербургского общества тридцатых годов прошлого столетия. Однако на деле этот верный тезис обращался против Лермонтова. Беспощадно разоблачая всех героев „Маскарада", изображая их как общество шулеров, лицемеров, аморальных эгоистов и только, театр настойчиво превращал трагедию в сатирическую комедию, т. е. играл не то, что было написано Лермонтовым.

Было бы неверно думать, что все это уже прошлое. Хотя эта тенденция не является уже ведущей, однако рецидивы ее все-таки дают себя знать и наносят огромный вред нашему театру.

Вот примеры из практики 1939 г. Шахтинский театр, решивший, видимо, отказаться от традиций вульгарного разоблачительства героев „Маскарада", немедленно был уличен „бдительным критиком" из газеты „Красный шахтер" в ошибке. „Коллектив театра, — пишет этот критик, — в своей работе над „Маскарадом" пошел от неправильного начала, избрав линию „приподнятую, романтическую". Чрезмерно увлекшись ею, театр, по мнению критика, погрешил не только против реализма, но и самого содержания пьесы. В чем же погрешил театр против истины, известной критику, и какова эта истина?

„По определению автора „Маскарада", — рассуждает критик, — Арбенин — герой и жертва своего времени. Он, говоря современным языком, продукт своего общества... Ему свойственна вся порочность этого общества, вся его грязь и духовное запустение". А раз это так, то и „отношение Лермонтова к своему герою ясно. Следует вспомнить отношение Лермонтова к современному ему обществу — оно было отрицательным".

Критик резко осуждает артиста Катинского за то, что тот сыграл положительного героя.

Вульгаризаторы еще не перевелись на этом свете, в их рядах иной раз оказываются—вольно или невольно—и такие авторитетные люди, как, например, киевский критик А. Гозенпуд, который совсем недавно в своей большой и несомненно интересной статье, посвященной Лермонтову (украинский журнал „Театр", № 5 за 1939 г.) писал: „Если Лермонтов поэтизиро-

вал ранее образ чуждого обществу романтического одиночки, то в лице Арбенина он развенчивает этот образ, раскрывая гипертрофию себялюбства, ужасный эгоизм героя. В Арбенине умерли все страсти, кроме ненависти к людям и любви к самому себе. Нину он убивает не потому, что оскорблено его чувство к ней, а потому, что она оскорбила его, Арбенина. Он убивает ее хладнокровно, спокойно следит за тем, как действует яд, смеется над муками умирающей. Ревность в душе Арбенина вырастает из чувства оскорбленной гордости, любви нет в его сердце".

Легко догадаться, какой вред может принести подобная оценка образа Арбенина, если ею вздумает воспользоваться кто-либо из будущих исполнителей этой роли на Украине.

Однако несравненно более серьезную опасность таит в себе возникшая сравнительно недавно тенденция, в силу которой хотят самым примитивным, „лобовым" образом противопоставить Арбенина свету, оправдать его как безвинно страдающую жертву кучки грязных дельцов, интриганов, шулеров и куртизанок, составляющих светское общество. Так, выступавший на Лермонтовской конференции ВТО артист Г. Ардаров, горячо защищая Арбенина, настаивал на том, что наш театр должен, оправдывая Арбенина, осудить всех остальных.

Приверженцы этой тенденции готовы щедро наделить от себя Арбенина всеми возможными добродетелями, всячески подчеркнуть его благородство, честность, героизм, ум, силу чувства и справедливость ненависти. Они готовы видеть в нем почти Чацкого, но при этом решительно забывают не только прошлое Арбенина, но и свойственный его натуре разрыв между благородством мысли и стремлений и низменностью поступков, забывают о его равнодушном высокомерно-презрительном отношении к людям, забывают об отсутствии у него положительных идеалов, т. е. как раз о том, в силу чего он остается истинным сыном своего века и не находит применения своим недюжинным духовным силам за пределами карточного стола.

Ю. М. Юрьев как-то говорил, что его некогда мучил вопрос, почему Арбенин, человек, наделенный сильной натурой, недюжинным умом, поразительной волей, после того как он обрел Нину и „воскрес для жизни и добра", не нашел все-таки достойного применения своим жизненным силам? Ответ на этот вопрос Юрьев нашел впоследствии в самой трагедии.

В самом деле, что мог предпринять Арбенин? Куда мог он направить свои силы? Разводить породистых кур? Коллекцио-

нировать редкости? Стать меценатом? Такие натуры, как он, не могут пребывать в бездействии. Ими овладевает либо страсть разрушительная, либо страсть созидательная. Арбениным овладела первая. И он стал жертвой этой страсти.

То, что „Маскарад" — социальная трагедия, теперь уже ни у кого не вызывает сомнения. Однако к этому определению можно было бы добавить еще, что „Маскарад" не трагедия любви, но трагедия сильных людей, обреченных на бездействие или на деятельность пошлую и ничтожную.

Вспомним, как Маркс на вопрос дочерей: „Ваше представление о несчастьи?" ответил: „подчинение", а на вопрос: „Ваше представление о счастьи?" — ответил столь же лаконично и исчерпывающе: „борьба". Сильная человеческая натура стремится всегда проявить себя в действии, в борьбе. Но эта борьба должна иметь цель. Арбенин не имеет достойной его цели. Вот почему он провел свою молодость за карточным столом, вот почему мотивы игры пронизывают весь „Маскарад". Но если игра в карты еще способна завесть пружину пылкого ума Казарина, если битвы, разыгрывающиеся на зеленом поле, удовлетворяют его и ему подобных, создавая иллюзию деятельности, иллюзию жизненной борьбы, то Арбенин, хотя и он способен еще игрою „кровь привесть в волнение", давно уже познал всю иллюзорность подобной деятельности. Изучив законы и все тонкости игры, он оставил ее потому, что и здесь, как в жизни вообще, он не встретил равных себе противников, способных при этом вступить в бой с открытым забралом. Здесь, как в жизни вообще, сама цель борьбы ему непонятна, а поклоняться деньгам, как царю земли, он, подобно своему двойнику Неизвестному, не может и не хочет. Единственной опорой, оправдывающей его земное существование, становится Нина и ее любовь. Но могло ли это счастье длиться долго? Мог ли он выиграть, сделав свою последнюю жизненную ставку на Нину? Привыкнув везде и во всем видеть ложь, он неизбежно рано или поздно должен был заподозреть в этом пороке и Нину. Раз его партнеры за карточным столом и в жизни плутовали, почему бы не сплутовать и ей? Потерявший многое боится потерять все. Маскарадное пророчество Неизвестного будит в Арбенине этот страх, и, ослепленный им, он проигрывает свою главную ставку в сущности без боя. Она проиграна из-за одного неверного хода, оказавшегося неверным потому, что партнерами Арбенина на сей раз были его собственная, изуродованная обществом, отравленная его ядом совесть, с одной стороны,

и чистая искренная любовь Нины—с другой, а не те неизменно плутующие партнеры, с которыми он привык иметь дело и чьи мелкие душонки, страстишки и плутни он знал так тонко. Арбенин погиб от того самого яда, которым насквозь была пропитана вся атмосфера, окружавшая его с колыбели, от того самого яда, который он, подобно другим, носил в себе и которым разил врагов своих. Умный игрок, проигравший последнюю ставку по собственной вине, не может перенести такого удара. Не перенес его и Арбенин. Он расплатился за проигрыш своим разумом.

Если нельзя целиком оправдать Арбенина, то точно так же нельзя безоговорочно осудить баронессу, Казарина, Неизвестного, Звездича, обвинив их и только их в гибели Арбенина и Нины.

Нельзя забывать о том, что драма Лермонтова, быть может, именно потому, что Лермонтов был певцом одной всегда главенствующей в его творчестве темы, очень близко стоит к монодраме. В самом деле, трудно, даже человеку предубежденному, не увидеть, что характер Арбенина в отдельных своих элементах повторяется в других образах трагедии. Острый ум, склонность к едкой насмешливой иронии, презрение к свету свойственны не только Арбенину, но и баронессе Штраль, Неизвестному, даже Казарину. Арбенин одинок, но и они тоже все, хотя и по-разному, одинокие люди. Арбенин — сильная натура, но и они тоже натуры недюжинные. Арбенин благороден, но и Штраль, даже Звездич по-своему благородные люди. Разве не благороден поступок Штраль, решившейся открыться в своей вине перед ним и Ниной? Разве не благородно раскаяние Звездича? Судьба Арбенина вызывает у нас сострадание. Но разве не вызывает к себе известного сострадания судьба Неизвестного, Штраль, даже Звездича? Они все эгоистичны, но разве не эгоистичен Арбенин? Им свойственно неуважительное отношение к людям, особенно не своего круга. Они всегда готовы зло посмеяться над человеком, не заботясь о том, больно ли ему от этого. Но разве Арбенин в маскараде, ядовито спрашивая у Шприха, ездит ли к его жене „тот черный в усах“, не поступает таким же образом?

Как же быть? Оправдать героев трагедии, сославшись на их „социальное происхождение“ и на исторически сложившиеся условия жизни?.. Или же вовсе пренебречь этим? Ни то, ни другое. Задача театра—показать этих людей во всей их противоречивости, осуждая все достойное осуждения; задача

Доктор — М. Л. Никельберг

Казарин — В. Г. Гайдаров

Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

Хозяин игорного дома —
А. З. Оранский

Понтер — Н. Н. Урванцов

Понтер — В. М. Фокин

Гос. ак. театр драмы им. Пушкина. Л-град

театра — показать в „Маскараде“ трагедию одинокого умного, волевого, смелого человека, живущего в свете по инерции, презирающего этот свет, но не имеющего сил порвать с ним, найти достойное применение жизненным силам, человека, который несет сам в себе катастрофу, как несут ее, сознательно или бессознательно, другие члены этого общества.

Задача театра — показать, что и в этом паразитическом обществе жили люди, достойные лучшей участи, и чем сильнее и благороднее была их натура в своей потенции, чем менее способны они были итти на компромиссы, тем ужаснее была катастрофа, неотвратимо их поджидавшая. Судьба Арбенина, пытавшегося вырваться из того круга, но не нашедшего в себе живых сил для борьбы, хотевшего спрятаться от жизни, найдя точку опоры в любви к Нине, типичнейшим образом выражает судьбу многих лучших людей его поколения, поколения, вступившего в жизнь после 14 декабря 1825 года. Задача театра — показать в образе Арбенина романтического героя, спустившегося с заоблачных высот Кавказа на грешную землю, утратившего вместе с крыльями Демона и свой бунтарский дух, но все же непонятого и отвергнутого людьми, как не понят и отвергнут был небом его крылатый прообраз.

* * *

За очень немногими исключениями постановки „Маскарада“, осуществленные в последние два-три года и особенно в прошлом году, свидетельствуют об исключительно серьезном отношении театров к работе над трагедией Лермонтова.

Ставили эти спектакли, как правило, ведущие режиссеры театров, оформляли лучшие художники и композиторы, играли основные артистические силы. Многие театры привлекли к работе над спектаклем в качестве педагогов, лекторов и консультантов крупных специалистов лермонтоведов. Так, например, близкое участие в работе Воронежского театра принимал проф. С. Дурылин. В качестве консультанта по стиху работал с артистами Казанского театра С. Шервинский и т. д. Многие театры, готовясь к работе над спектаклем, широко пользовались консультацией Кабинета русской классики ВТО. Словом, судя по всем этим признакам, никто не рассматривал постановку „Маскарада“ как нечто случайное и скоропреходящее: наоборот, „Маскарад“ все стремились сделать одним из основных репертуарных спектаклей своего театра.

Не боясь ошибиться, можно утверждать также, что в большинстве случаев, ставя „Маскарад", театры стремились реалистическими средствами создать романтически-приподнятый спектакль, с наибольшей полнотой раскрывающий социальную сущность трагедии. Эту чрезвычайно сложную задачу, однако, никому не удалось решить в полном объеме.

Можно назвать много спектаклей, отличающихся глубиной режиссерского замысла, оригинальностью мизансцен, хорошо задуманными, хотя и не всегда хорошо выполненными, декорациями, превосходными костюмами, музыкой, содержательной и неназойливой. В каждом спектакле можно назвать ряд исполнителей, создавших яркие, отвечающие замыслу поэта, эмоционально-насыщенные образы таких героев трагедии, как Арбенин, Неизвестный, Нина, Шприх и т. д. Однако, несмотря на все эти достоинства каждого спектакля в отдельности, даже если вообразить их собранными в одном спектакле, суммирующем все лучшее из опыта театров, ставивших „Маскарад", — трагедия Лермонтова не была раскрыта во всей ее глубине, и даже больше того — сама трагедия кое в чем отзывала мелодрамой.

Это могло произойти потому, что ни в одном из спектаклей нет живой среды, в которой происходит действие трагедии, нет общества, в котором живут герои этой трагедии, нет „света", в силу неписаных законов которого погибли Арбенин и Нина.

События трагедии, развиваясь в узком кружке главных героев „Маскарада" (Арбенин, Нина, Шприх, Звездич, Неизвестный, Штраль, Казарин), воспринимаются слишком внешне. Маскарадное пророчество, роковой браслет, мнимая измена, ревность, месть, отравление, возмездие, раскаяние и сумасшествие преступника — вот смена этих событий, отчетливо воспринимающихся зрителем в их мелодраматической сущности.

Но для того, чтобы противопоставить в спектакле героев трагедии и прежде всего Арбенина светскому обществу, надо иметь это общество не в качестве безликого пассивного фона, но в качестве активно действующей силы. Надо, чтобы зритель видел эти „приличьем скованные маски", этих рыцарей зеленого поля, этих надменных Венер и учтивых Аполлонов, затянутых в корсеты жителей модных лавок, отчаянных дуэлянтов и благородных мошенников. Надо, чтобы он понял, как могущественно влияние этого общества.

Надо, чтобы зритель почувствовал все ничтожество этого общества, импозантная величественность которого зиждется

больше всего на уменьи непринужденно держаться, придав своему корпусу гордую осанку, безукоризненно носить костюм, любезно улыбаться, тонко льстить и злословить, легко болтать по-французски, красиво танцовать и отличаться от других особыми манерами.

Увы! Все это не суждено было увидеть зрителям наших спектаклей именно потому, что артисты, изображавшие светское общество, как бы великолепно они ни понимали свою задачу, не способны были ее решить в силу слабой профессиональной подготовленности. В результате изображаемое ими общество было, как правило, похоже на что угодно, только не на светское общество николаевской эпохи.

В первом же виденном мною спектакле я убедился в этом со всей очевидностью.

На сцене Тульского театра игроки во главе с банкометом производили в лучшем случае впечатление мелких чиновников и унтер-офицеров, скуки ради играющих по копейке в очко. Среди них резко выделялся какой-то отставной генерал, бог весть как затесавшийся в эту сомнительную компанию. Надо ли доказывать, что Арбенина, Звездича и Казарина пребывание в таком обществе способно лишь компрометировать.

Развиваясь на таком фоне, первая картина трагедии, определяющая один из важнейших ее мотивов (игра как единственно доступное поприще для проявления страстной и деятельной в своей потенции человеческой натуры), разумеется, утратила многое в своем значении.

Сцены маскарада и бала в Тульском театре, как, впрочем, и в других, за исключением разве Горьковского, в лучшем случае напоминали костюмированные вечера в клубах средней руки. Светские дамы и их кавалеры танцовали так плохо, с таким мучительным напряжением всех своих сил и внимания, что им решительно не было дела до судьбы Арбенина и Нины. Их мысли всецело были заняты тем, чтобы не перепутать какую-либо фигуру танца или, чего доброго, не упасть. Единственно, на что они были способны еще, — это героически, всеми доступными им мимическими средствами, поддерживать „непринужденную" болтовню с партнером. Их улыбочки, пожимания плечами, удивленно поднятые брови, перешептывания и переглядывания, натянутый хохоток и неловкая грация, производя ужасное впечатление на зрителя, тем не менее тяжело давались актерам, выполнявшим все эти танцовально-мимические упражнения как неимоверно скучную и тягостную работу. Надо было посмотреть, с каким искрен-

ним вздохом облегчения покидали они сцену, оттанцовав или „отреагировав" положенное им время.

Особенно мне запомнился один молодой актер в спектакле Казанского театра, изображавший генерала, внешне смахивавшего на Скалозуба. Очень довольный тем, что вся грудь его украшена орденами, этот молодцеватый генерал поминутно лихо щелкал шпорами, делал поразительно четкие кр-р-ругом, сохраняя при этом вид хотя и забавный, но все же довольно импозантный. Очертя голову бросился этот генерал в тяжелые испытания, уготованные ему положением почетного гостя на балу. Одним из таких испытаний был момент, когда ему пришлось, представляясь хозяйке дома, также довольно забавной даме в чалме, поцеловать ей ручку. Не рассчитав, что при его гренадерском росте надо бы наклонить свой стан для поцелуя, он с отчаянной решимостью, не сгибаясь, резко поднес руку бедной дамы к своим губам, чуть было не вывихнув ей суставы. Совершив столь рискованную операцию, наш генерал сделал классический полуоборот налево и, как на закланье, повел свою даму открывать бал. Танцуя в первой паре, он окончательно утратил всю свою импозантность. Самодовольное выражение на его лице сменилось жалкой растерянностью. Вместо бравого светского генерала, спотыкаясь и тяжело дыша, „топал" по сцене неповоротливый верзила, впервые попавший на бал...

Впрочем, генерал зря расстраивался. Его позор прошел незамеченным для общества танцующих дам и кавалеров, которые, подобно ему, давно уже с мольбой поглядывали на дирижера, заставившего их так долго шествовать в утомительном полонезе. Но дирижер был неумолим. Не дав отдохнуть после полонеза, он заставил все общество так же долго кружиться в вальсе и, только когда уже все окончательно выбились из сил, он позволил им наконец отдохнуть, слушая романс Нины. Как бы в порядке компенсации за прошлое, лучшая позиция в этой сцене досталась генералу и его даме, расположившимся позади фортепиано. Однако они не сумели воспользоваться всеми выгодами этой позиции, почти скрывавшей их от зрителя, и оба, стоя навытяжку позади Нины, держа руки по швам, с окаменевшими лицами слушали романс, деловито аплодируя в указанных режиссером местах.

С фатальной неизбежностью повторялся во всех виденных мною спектаклях один курьезный эпизод. Я имею в виду момент, когда светскому обществу, собравшемуся на балу, становится известно об „истории", происшедшей с князем

Арбенин — А. В. Поляков
Гос. обл. театр драмы. Воронеж

Арбенин — Г. П. Ардаров
Большой драматический театр. Казань

Нина — К. Г. Незванова, Арбенин — А. В. Поляков
Гос. обл. театр драмы. Воронеж

Звездичем, не сумевшим с честью выйти из поединка. Как правило, в этом месте с наибольшей горячностью реагировали на проступок князя те самые молоденькие офицерики с черненькими усиками, которые в предыдущей сцене были не только свидетелями, но и участниками этой „истории", само известие о которой теперь их ввергло в столь искреннее удивление. Штрих мелкий, но чрезвычайно типичный, превосходно характеризующий то безразличие, с каким относились многие актеры к своему положению в спектакле. Конечно, здесь очевидна режиссерская ошибка, но снимает ли она вину с актеров?

Развиваясь на таком безликом фоне, события трагедии неизбежно приобретают мелодраматический оттенок. В самом деле, мы знаем, что Арбенин отравляет Нину на балу именно потому, что сам он был отравлен гнусными намеками, преследовавшими его со всех сторон.

Очень важно для нас и то, что Арбенин, будучи истинным сыном своего века, выполняет свое ужасное решение, оставаясь даже в этот момент жестокой внутренней борьбы и крайнего напряжения воли, внешне спокойным и любезным светским человеком, ничем не отличающимся от окружающего его общества.

Однако увидеть и понять это чрезвычайно трудно в спектакле, где Арбенина в сущности никто не преследует насмешливыми улыбками и колкими намеками, ибо их просто нет. Функционирующие на сцене в качестве светских людей персонажи решительно ничего, кроме скуки, не выражают на своих лицах, улыбки их натянуты или развязны, как их движения и манеры.

По той же самой причине не удалось режиссерам в полной мере раскрыть смысл маскарада в „Маскараде", обнажить поразительно острый прием, к которому прибегнул поэт для того, чтобы показать светское общество без масок именно в тот момент, когда оно скрывает, казалось бы, свое лицо под двойной маской.

Маскарад в данном случае ведь тоже игра, но игра втемную, игра, в которой разрешены все приемы. Игра, придающая переживаниям ее участников особенную остроту, а их отношениям утраченную в обычной жизни пусть даже искаженную, но все же известную человечность и искренность. Маскарадные интриги невиннее, чем интриги светские. Маскарадные речи правдивее и откровеннее, чем речи светские. Вот почему Арбенин так встревожен маскарадным пророчеством Неизвест-

ного. Вот почему он, узнав о том, что Нина была в маскараде, где все „маску с чувств срывают смело", так легко заподозрел свою жену в измене. Для Арбенина маскарад служит столь же серьезным аргументом против Нины, как для Отелло честность Яго служит аргументом против Дездемоны. Браслет здесь и платок там являются лишь случайным и чисто внешним доказательством, воспринимаемым, однако, вне связи со средой, в которой происходит трагедия, как обычные мелодраматические аксессуары. Так или почти так это случалось в некоторых известных мне постановках „Маскарада" и, конечно, в первую очередь в постановке Тульского театра, где светское общество воистину отсутствовало.

Правда, артисты, изображавшие светское общество, облачаясь в маскарадные костюмы, чувствовали себя, видимо, значительно непринужденнее, однако это превращение хотя и соответствовало вполне замыслу поэта по своей форме, в существе своем характеризовало, к сожалению, не столько представителей света, сколько актеров, их представляющих. Как часто на спектакле я спрашивал себя: где же эти Венеры, превратившиеся в Диан? — и не находил ответа. Ни Венер, ни Диан на сцене не было. Вместо них по команде режиссеров резвились какие-то молодые люди, которых легко можно было принять за участников маскарада в парке культуры и отдыха, если бы они держались менее развязно, не смеялись столь вызывающе и вульгарно, не щипали и не тискали друг друга поминутно и не целовались с кем попало, пытаясь, видимо, этими примитивными домашними средствами подчеркнуть развращенность и пошлость светского общества. В спектакле Горьковского театра этот забавный разгул страстей достиг своего апогея, когда четверо молодых людей с наспех приклеенными бородками, тщетно пытавшихся изобразить старичков балетоманов, после краткой возни полонили какую-то худощавую девицу в поношенном платьице балерины и, высоко подняв ее на руки, неправдоподобно кряхтя и сгибаясь под этой ношей, потащили ее куда-то за кулисы. Зрелище скорее грустное, чем забавное.

К сожалению, светское общество выглядело так не только в виденных мною спектаклях (за исключением, разумеется, спектакля театра им. Пушкина, где, однако, оно порой тоже бывало далеко не идеальным), но решительно во всех известных по печати постановках „Маскарада".

Явление это отнюдь не случайно. Оно объясняется, конечно, не тем, что у нас нет хорошей театральной моло-

дежи, нет способных актеров второго и третьего плана. Оно объясняется тем, что бурно разраставшаяся за последние годы театральная сеть требовала огромного увеличения театральных кадров, которые не могли в этих условиях получить специальную подготовку в школах. Актеры играли преимущественно либо в пьесах современных советских драматургов, либо в тех произведениях классики, где превалировали роли бытового, характерного плана. С высокой трагедией или комедией, с романтической драмой им встречаться почти не приходилось. Актеры, так хорошо чувствующие себя в роли Павла Грекова, разгуливая по сцене в косоворотке или пиджаке, изображая людей родственной им среды, становятся беспомощными, стоит лишь им надеть фрак или бальное платье, взять в руки шпагу или веер. Даже Художественному театру стоило огромных трудов показать светское общество в „Анне Карениной", без которого эта драма на сценах многих наших театров превращалась нередко в адюльтер самого банального и пошлого свойства.

Великолепно сознавая все это, постановщики „Маскарада" неизменно стремились в массовых сценах всячески спрятать актера, создать иллюзию светского общества не средствами самих актеров, но внешними режиссерскими средствами. Иногда им удавалась такая иллюзия. Именно так режиссер Я. Варшавский в спектакле Казанского театра решил сцену игроков в первой картине. Расположив играющих на втором плане, вокруг стола, стоявшего почти на пороге смежной с залом комнаты, он заключил группу игроков в тесную рамку, образуемую створками настежь раскрытых дверей. Низко висящая над столом лампа с зеленым абажуром, утопая в клубах сизого табачного дыма, очень эффектно освещала стол и руки играющих, оставляя в зеленоватой полутени их лица. Все это создавало впечатление азарта. Однако стоило лишь этим игрокам отойти от стола и продефилировать через сцену к месту предполагаемого ужина, как стало совершенно очевидно, что режиссер обманул нас, что никаких игроков, в сущности говоря, не было.

Примеров, характеризующих режиссерскую выдумку подобного рода, можно было бы привести немало. Однако, во-первых, в мою задачу вовсе не входит популяризация даже хороших режиссерских трюков, а во-вторых, не им ведь в конечном итоге обязаны спектакли тому, что широкая публика, несмотря на многочисленные дефекты массовых сцен, воспринимала все же „Маскарад" как трагедию, а не мелодраму, отчет-

ливо представляя себе время, место и среду, в которых эта трагедия происходила.

Своими первыми успехами на сцене советского театра „Маскарад" обязан серьезной, вдумчивой работе режиссеров, художников и композиторов и особенно актерам, исполнявшим заглавные роли трагедии.

Почти во всех спектаклях, поставленных в рассматриваемый нами период, прежде всего обращала на себя внимание масштабность этих постановок, сказывающаяся особенно очевидно во внешнем декоративном оформлении спектакля.

Художники, оформлявшие „Маскарад", не предлагали зрителю, как это бывало прежде, ломать себе головы над разгадыванием ребусов, подобных тому, который задал, например, художник Х. Коске в спектакле Орджоникидзевского театра, соорудивший для 10-й картины загадочную установку, состоявшую из колоссального гроба с двумя исполинскими свечами по бокам, занимающую добрую половину сцены и оставляющую артистам, так сказать, лишь загробное пространство. С такими формалистическими куншгюками наши художники давно покончили. Оформляя „Маскарад", они стремились передать в своих декорациях, костюмах, мебели „век блестящий", оставляя на долю артистов раскрыть его внутреннюю ничтожность. Задачей художников было показать парадный, но холодный Петербург николаевской эпохи, подчеркнуть даже в домашних интерьерных сценах то показное великолепие и величественность, в атмосфере которых так неуютно, так одиноко чувствуют себя Нина, Арбенин, даже баронесса Штраль.

Основным мотивом оформления почти у всех художников являлась строгая классическая колоннада, используемая и как рамка спектакля и в различных комбинациях со всякого рода драпри, как основной элемент оформления, несущий служебно-декоративную функцию.

Эти колоннады обычно белого цвета, реже — как, например, в горьковском спектакле — коричневатого мрамора или — в днепропетровском спектакле — черного мрамора, как правило, венчались архитравом, украшенным орнаментом, рисунок которого по своим мотивам перекликался с темой „Маскарада".

Вообще надо сказать, что, хотя ни одному из художников, оформлявших „Маскарад", не удалось добиться такой цельности и законченности, какая характеризует, например, декорации Головина, все же почти каждый из них нашел выразительную рамку спектакля и вполне оригинальные, иногда

исключительно интересные решения отдельных сцен. Особенно хороши в спектакле Горьковского театра (художник К. Иванов) сцены игроков и бала, а в спектакле Казанского театра — сцены игроков, в спальне у Нины (9-я картина) и вестибюль (10-я картина) (художник Н. Бельский). Композиционное решение 10-й картины в спектакле Казанского театра, будучи целиком подчинено режиссерскому плану, превосходно передает настроение финала. Строгая и величественная белая колоннада. Такая же белая и широкая парадная лестница, крытая красным ковром, чугунная узорчатая скамья и такие же чугунные узорчатые перила лестницы, фонарь с наброшенным на него крепом, черные костюмы Неизвестного и Арбенина — все это создает чрезвычайно выразительную цветовую гамму трагического колорита.

Однако наряду с этим в оформлении каждого спектакля можно назвать и ряд существеннейших недостатков, тем более досадных, что они, судя по всему, легко могли быть избегнуты. Корень этих недостатков, как правило, следует искать в отсутствии у художников чувства меры, особенно сказывающемся в злоупотреблении весьма распространенными еще в нашем искусстве приемами натуралистической иллюстративности и в примиренческом отношении к неточному, а иногда и вопиюще безвкусному выполнению эскиза.

Именно этим следует объяснить тот факт, что в оформлении художника К. Иванова (Горьковский театр) наряду с такой прекрасной деталью, как лед на окнах в кабинете Арбенина, деталью, дающей не только представление о времени года, но несущей также и определенную символическую нагрузку, — использован и такой дешевый эффект, как падающий снег за окнами, изображенный с помощью волшебного фонаря и похожий скорее на мелькание изорванной киноленты.

Именно этим следует объяснить тот факт, что в оформлении художника Н. Бельского (Казанский театр), с великолепным лаконизмом решившего сцену „у Нины“ (9-я картина), буквально мозолит глаза отвратительная красная ширмочка, размалеванная завитушками и медальонами.

Мудрствования от лукавого нашли наиболее яркое свое выражение в оформлении тульского спектакля, где художник Попов, бог весть почему, решил украсить кабинет Звездича золочеными колоннами.

Об оформлении воронежского спектакля судить чрезвычайно трудно, ибо оно обветшало до последней степени. Рассохшиеся грязные колонны, расшатанная мебель, измятые и

выцветшие драпировки, чернильный прибор типа „ассорти" на столе Арбенина, всякого рода закулисные интерьеры, видимые зрителям в самых неподходящих местах, — все это было по меньшей мере неприличным, свидетельствуя, впрочем, не столько о небрежности и безвкусице художника Норцова, оформлявшего четыре года тому назад этот спектакль, сколько о небрежности самого театра.

Однако, как бы ни были сами по себе досадны эти недостатки, они, конечно, не могут умалить значения тех успехов, которых добились наши художники, оформлявшие „Маскарад", искавшие, и во многом нашедшие, в оформлении этого спектакля пути, ведущие к лаконизму, масштабности, строгой выразительности линий, четкости цветовой гаммы, т. е. как раз те качества, которые совершенно необходимы в декоративных решениях приподнятой над обыденностью, над бытом, романтической трагедии.

Серьезная эволюция произошла за последние два-три года и в музыкальном оформлении „Маскарада". Если раньше превалировал метод компилятивный, причем компиляции эти бывали самого странного винегретного свойства, то теперь почти для каждого спектакля создается вполне оригинальное музыкальное оформление, отвечающее замыслу постановщика. Если раньше в редко встречавшейся оригинальной музыке превалировали либо формалистские, либо иллюстраторские тенденции, то теперь эта музыка, будучи активнейшим компонентом спектакля, не подчиняя себе актера и не подменяя его собой, стремится лишь создать настроение трагедии, настроение сцены или какого-нибудь куска ее.

Очень приятная, содержательная музыка написана в этих принципах ленинградским композитором Пейсиным к спектаклю Воронежского театра. Превосходно передана тема одиночества и нарастания трагического конфликта в музыке композитора К. Климова к спектаклю Казанского театра. Особенно хороша у Климова музыка к 10-й картине, написанная в форме реквиема.

Встречаются, конечно, рецидивы прошлого и в музыке. Так, например, в Иркутском театре музыкальное оформление „Маскарада" было составлено из отрывков, взятых у Чайковского, Шумана, Шопена, Глазунова, Листа, Моцарта. Не свободна от известной иллюстративности музыка Климова там, где она, например, пытается сопровождать монологи Арбенина. Совершенно непонятна музыка композитора А. Гефона в спектакле Тульского театра; резкие, режущие ухо зву-

ки постоянно меняющегося ритма, напоминающие какую-то малярийную кривую, производят тягостное впечатление.

Исключительно серьезное и бережное отношение проявлено, как правило, театрами к тексту „Маскарада". Буквально в каждом спектакле чувствуется глубоко осознанное понимание этого текста и режиссурой и артистами, даже исполнителями самых маленьких, эпизодических ролей. Теперь редки курьезные мудрствования вроде тех, что занимали одного режиссера, долго и мучительно ломавшего себе голову над тем, к баронессе или к Нине относится фраза Арбенина:

Ну, сделаем два тура —
Но ежели она не вовсе дура,
То здесь ее давно простыл и след!

Однако мудрствованиями другого рода, так сказать, на принципиальной основе, развитой проф. Эйхенбаумом, занимались многие театры, пытавшиеся, следуя его советам, „поправить" текст „Маскарада". К чему сводятся эти поправки? Разберем их на примере Казанского театра.

Режиссер Я. Варшавский дополнил текст 3-й картины II акта (у Звездича) монологом баронессы, взятым из 3-й (по номенклатуре Эйхенбаума) редакции. Монолог этот по смыслу своему соответствует в канонической редакции реплике: „вы все обмануты... та маска... это я", но в отличие от нее дает пространное самообличение баронессы, сообщая зрителю уже известные ему факты. Заключается этот монолог той же фразой канонической редакции. Спору нет, монолог эффектный и соблазнительный для актрисы, играющей роль баронессы. Однако он, во-первых, не содержит ничего такого, что могло бы заставить Лермонтова отказаться от него из боязни цензуры; а во-вторых, не дает ничего нового для понимания характера баронессы или для развития трагедии, но скорее, напротив, тормозит это развитие, ставя к тому же в невыгодное положение Звездича, вынужденного, слушая этот монолог, пребывать в бездействии, постепенно догадываясь о том, что должно было в канонической редакции поразить его сразу своей неожиданностью и, конечно, дало бы больший эффект.

Вторая поправка Варшавского дополняет 4-ю картину второго акта целой сценой „заговора", в которой Казарин сообщает игрокам о возвращении Арбенина в их круг, рассуждая при этом об опасностях, грозящих им нынче за азартную и крупную игру, и призывая их к своеобразной бдительности

и сплоченности. Пришедший сюда же Арбенин сообщает, что он намерен вовлечь приглашенного им сегодня князя в игру, и, обещая львиную часть выигрыша остальным игрокам, требует от них не мешать ему действовать по своему усмотрению. Условия Арбенина принимаются, „заговорщики" решают сначала напоить князя за ужином, а потом жестоко его обыграть. С появлением князя действие развивается строго по каноническому тексту, причем в Казанском театре это обстоятельство, между прочим, помешало игрокам отужинать с князем и напоить его.

Эта сцена дает, конечно, известное развитие образу Казарина, активизируя его роль в пьесе. Однако она при этом без нужды чернит Арбенина, привлекающего здесь в качестве соучастников задуманной им мести людей, презираемых им, а главное — нарушает самый принцип мести. Отказавшись ранее отомстить спящему Звездичу, Арбенин вряд ли согласился бы отомстить пьяному Звездичу. Разумеется, вставка эта необычайно тормозит развитие действия, столь стремительного в канонической редакции. Что же касается цензуры, то опять-таки здесь нет решительно ничего, что могло бы вызвать ее противодействие. Скорее напротив, она приветствовала бы беспощадное разоблачение порочности безыменных игроков, жертвой которых становится русский князь.

Третья поправка Варшавского еще менее существенна. Она дополняет первую картину третьего акта (бал) монологом неизвестного гостя, переданным в Казанском театре Шприху. Этот монолог, живописующий сборы и отъезд баронессы Штраль из Петербурга, прекрасно читает в Казанском театре артист Н. Якушенко. Однако ни он сам, ни зритель от этого нисколько не выигрывают, развитие же трагедии опять-таки задерживается.

Во много крат опаснее поправки, касающиеся IV акта. Опираясь на то, что вторая, четырехактная редакция „Маскарада" последовала после запрещения первой, утраченной для нас редакции, проф. Эйхенбаум считает ее компромиссной вообще, а IV акт особенно. Эту гипотезу проф. Эйхенбаум стал защищать особенно активно, рекомендуя купирование всего IV акта, после того как было найдено письмо Лермонтова к Гедеонову, в котором поэт подчеркивал то обстоятельство, что, дописав IV акт, он рассчитывает на благосклонное отношение цензуры к его пьесе. Расценивая это признание поэта как неопровержимое доказательство его уступки цензуре, проф. Эйхенбаум, подвергнув жестокой критике IV акт, при-

Действие I, сцена 1

Большой драматический театр. Казань

Действие IV, сцена 1
Большой драматический театр. Казань

шел к заключению, что этот акт, во-первых, не вытекает из всего развития трагедии и что он, во-вторых, привносит в нее сильный элемент мелодраматизма, вводя мотив возмездия.

Нашлись театры, которые уверовали в эту концепцию и, следуя совету Б. Эйхенбаума, если не совсем отказались от IV акта, то, во всяком случае, подобно Иошкар-Олинскому театру, изъяли из IV акта явление Неизвестного и Звездича. Режиссер этого театра В. Славин в газете „Марийская правда" так обосновал свое решение: „Театр стал работать над первым вариантом трагедии, восстановил наиболее характерные и более ценные, вычеркнутые цензурой места, изъял из IV акта так называемого „канонического" экземпляра сумасшествие Арбенина, вымарав мистическую фигуру Неизвестного, что является не результатом основного замысла поэта, а цензурными препятствиями, чинимыми при царизме". После этого, по мнению Славина, „пьеса освободилась от элементов мелодрамы, приобрела значение, бичующее общество 30-х—40-х гг., и трагическое напряжение спектакля от этого несомненно выиграет". Выиграло ли оно в действительности, легко можно себе представить. Тов. Шнейдерман, видевший спектакль в Иошкар-Ола, рассказывал, как нелепо выглядел IV акт в этой „облегченной" редакции.

Но именно этого и следовало ожидать.

Справедливость той или иной литературоведческой концепции, касающейся произведения, написанного для театра, лучше всего решается на сцене. Практика театров, ставивших „Маскарад" по тексту канонической редакции, со всей очевидностью опровергает концепцию проф. Эйхенбаума. IV акт всюду, где я видел его на сцене, не только не вносил каких-либо мелодраматических ноток в спектакль, но всегда, являясь логическим продолжением и завершением первых трех актов, нейтрализовал даже те мелодраматические элементы, которые вызывались к жизни по причинам, рассмотренным нами выше. Я не встречал ни одного зрителя, который принял бы финал IV акта за финал трагедии или же в продолжение IV акта не был бы целиком захвачен трагизмом происходящего на сцене. Это, между прочим, особенно относится к спектаклю Казанского театра, где IV акт звучит реквиемом в честь сильно и щедро одаренной человеческой натуры, в честь человека, погибшего в неравной борьбе с обществом, поразившим его своим ядом изнутри.

Единодушие, с которым исполнители и постановщики „Маскарада" выступали в защиту IV акта на конференции ВТО, по-

священной Лермонтову, будучи еще одним, и притом немаловажным, аргументом против концепции Эйхенбаума, в то же время свидетельствует о серьезности, с какой работали наши театры над текстом „Маскарада".

Вряд ли надо доказывать, что эта работа, конечно, не исчерпывается пониманием текста или бережным к нему отношением. Мало понять текст, надо еще, что называется, донести его в зрительный зал, а для этого необходимо, чтобы актеры безукоризненно владели текстом и прежде всего в данном случае его стихотворной формой.

Трудности, возникшие перед театром в связи с необходимостью изобразить в „Маскараде" светское общество, повторились и в процессе работы над лермонтовским стихом, хотя, конечно, преодоление их здесь было и легче и успешнее. Нельзя сказать, что стихи „Маскарада" звучат со сцены Тульского, Казанского или Горьковского театров с такой же музыкальностью и четкостью, как в Ленинградском театре им. Пушкина. Однако нельзя все же согласиться с критиками, дававшими весьма резкие в своей категоричности оценки тому, как читают стихи Лермонтова наши актеры. Между тем, такие оценки встречаются довольно часто. Вот что, например, пишет критик Г. Леонов в газете „Молодой большевик" (26/X 1939) по поводу спектакля Омского театра: „Подавляющее большинство исполнителей дурно владеют стихом, актеры говорят стих или как бытовую прозу, или же впадают в холодную риторику. Многие исполнители проглатывают слова, не соблюдают строф, цезур, ударений, не вслушиваются в мелодическое звучание лермонтовского стиха, не акцентируют его мужественную чеканку".

В спектаклях, виденных мною, стихи Лермонтова звучали вовсе не так плохо. Больше того, артисты, игравшие заглавные роли, как, например, А. Поляков (Воронеж) и Г. Ардаров (Казань), игравшие Арбенина, Е. Капустина в роли Нины, Н. Якушенко в роли Шприха, Я. Мацкевич (Казань) и А. Пальмин (Воронеж) в роли Неизвестного — великолепно овладели стихом трагедии. Однако все же успех этих актеров еще не стал общим достоянием. Пока есть, конечно, известный разнобой. Одни актеры тяготеют к интимно-бытовой интонации, другие — к декламационности несколько концертного свойства. В театре, где превалирует первое направление, как, например, в Туле и отчасти в Горьком, язык „Маскарада" заметно утрачивает свойственный ему пафос и романтическую приподнятость, но зато сценическое общение актеров в этих театрах

кажется более естественным и устойчивым (особенно в горьковском спектакле). Напротив, в Казанском театре, где превалирует второе направление, есть этот пафос и романтическая приподнятость речи, но зато чрезвычайно натянуто пока выглядит сценическое общение актеров. И это несмотря на то, что в Казанском театре, очевидно, в результате плодотворной деятельности консультанта по стиху Шервинского, даже исполнители эпизодических ролей, как правило, хорошо читают стих, что особенно сказалось, например, в первой сцене игроков, выдержанной в замечательно четком ритме. Реплики играющих произносятся во-время, никто не запаздывает и не спешит. Есть дисциплина стиха, чувство стиха и его ритма. Рифма никем из исполнителей специально не подчеркивается, но и не остается незамеченной.

Своеобразный синтез этих двух направлений можно видеть в спектакле Воронежского театра, свыше четырех лет играющего „Маскарад". Здесь артисты читают стихи с такой же, как в казанском спектакле, романтической приподнятостью, однако их речь при этом звучит естественно, не декламационно, и в результате этого герои „Маскарада" не изолированы друг от друга на сцене так, как это бывало в казанском спектакле, где, например, сцена Казарина и Арбенина не производит, подобно воронежскому спектаклю, впечатления подлинного турнира острословия, в котором оба приятеля не уступают друг другу в хлесткой меткости характеристик, даваемых ими игрокам.

Если в области музыкального и декоративного оформления спектаклей, в работе над текстом трагедии и ее языком, в интерпретации образов и пьесы в целом театры, о которых здесь идет речь, проявили полную самостоятельность, хотя, как мы видели, в конечном итоге и приходили к сходным результатам, то во всем, что касается общей композиции спектакля, его, так сказать, режиссерской партитуры, сохранялось влияние Ленинградского театра им. Пушкина. Это влияние сказалось прежде всего в принципе построения мизансцен, следуя которому все дуэтные сцены и монологи планировались режиссурой, как правило, на авансцене и первом плане, притом изолированно от сцен массовых, развивавшихся обычно на втором и третьем планах. В Казанском и Воронежском театрах режиссер Варшавский (ставивший оба эти спектакля) подчеркнул этот прием специальным занавесом, изолирующим, например, в сцене бала Арбенина, произносящего свой монолог на авансцене, от светского общества,

продолжающего развлекаться по ту сторону занавеса. Также вынесены здесь сцены Звездича и Нины, Арбенина и Нины. Этот же принцип в спектакле Горьковского театра осуществлен в сценах маскарада и бала путем систематически повторяющегося, в моменты важнейших дуэтных сцен и монологов устранения со сцены светского общества. Кстати, этот же прием во всех спектаклях служит для подчеркивания важнейших эпизодов на балу и маскараде. В то же время танцы заполняют паузы между эпизодами, чем достигается строгое их членение при кажущейся непрерывности действия. Трудно сказать, случайно или нет в ряде спектаклей повторялись, правда, с некоторыми вариациями, даже отдельные мизансцены ленинградского спектакля. Вот важнейшие из них.

В сцене маскарада баронесса—Тиме (театр им. Пушкина) в ответ на вопрос Звездича: „коль знаешь ты меня, скажи— кто я таков?" — берет его за руку и, подражая гадалке, произносит свой монолог, как бы угадывая характер Звездича по линиям его руки. Этот весьма оригинальный прием, вполне уместный на маскараде, повторен в спектаклях Горьковского, Казанского и Воронежского театров, причем в двух последних, не будучи органически воспринят актерами, он производит впечатление трюка, мешающего к тому же актрисе, играющей баронессу, выразительно и с настроением прочесть свой монолог. Как и в спектакле Ленинградского театра, в этих спектаклях в сцене маскарада появление Арбенина вместе с Неизвестным, которого Арбенин тащит за руку, происходит в атмосфере оживленного внимания всех участников маскарада, внезапно и одновременно заполняющих собой сцену. Точно так же в спектаклях Казанского и Воронежского театров повторяется мизансцена Ленинградского театра, в которой светское общество на балу, слушая романс Нины, располагается в креслах, установленных по диагонали. Больше того, в этих спектаклях, правда, довольно неудачно, имитируется сухой, то нарастающий, то затихающий треск аплодисментов, которыми награждает Нину общество за спетый ею романс. Все эти заимствования тем более досадны, что режиссура каждого театра проявила массу вполне оригинальной выдумки, самостоятельно нашла превосходные решения для целого ряда сцен.

Режиссер В. Лерман, поставивший спектакль в Горьковском театре, очень остроумно ввел интермедию в сцене бала. Перед занавесом на авансцене хозяйка, которую, кстати сказать,

Шприх — Н. И. Якушенко

Звездич — О. Л. Коханский

Большой драматический театр. Казань

Арбенин — В. П. Юдин, Звездич — Б. В. Костин

Шприх — Т. С. Тарский, Баронесса — Ф. Н. Белинская
Обл. драм. театр. г. Горький

отлично играет актриса Л. Малецкая, встречает собирающихся на бал гостей. Здесь же происходит сцена со Звездичем, от которого отворачивается общество, узнав о происшедшей с с ним „истории". Надо сказать, что эта интермедия удалась режиссеру Лерману главным образом потому, что артисты, изображавшие у него светское общество, делали это куда лучше, чем их коллеги в спектаклях других театров. Они лучше и непринужденнее носили костюмы, двигались, даже танцовали, их манеры отличались сравнительно большей светскостью.

Во второй картине второго акта режиссер Лерман превосходно подчеркивает контраст настроений Арбенина и Казарина, прибегнув к приему, здесь вполне уместному. В начале картины Арбенин играет на фортепиано. Бурные и стремительные пассажи, внезапно сменяющиеся спокойной мечтательной мелодией, как нельзя лучше передают настроение Арбенина, охваченного горькими раздумьями, чувствующего, как почва ускользает из-под ног. Спустя некоторое время Казарин, оставшись в одиночестве, также подходит к фортепиано и играет нечто бравурно-веселое. В этих эпизодах нет никакой нарочитости, нет указывающего режиссерского перста, и хотя они по характеру своему иллюстративны, эта иллюстрация не кажется дурной. Превосходен у Лермана эпизод появления Арбенина на балу в момент, когда Нина поет свой романс. Арбенин медленно приближается к стоящему в центре третьего плана сцены фортепиано и, подойдя, тяжело облокачивается на него. Появление Арбенина остается незамеченным всеми, за исключением Нины, которая с тревогой наблюдает за мужем и по мере его приближения поет все тише, а на фразе „и целый ад в груди моей", подчеркнув „ад", вдруг сразу как бы обрывает романс на полуслове, загипнотизированная взглядом Арбенина. С не меньшим нарастанием эмоционального напряжения, в исключительно четком и выразительном ритме решена Лерманом сцена у Звездича. Стремительное появление Арбенина, объятого жаждой мести, его резкие, угловатые движения и внезапный спад этого ритма после того, как Арбенин вновь появляется, обессиленный внутренней борьбой, и тяжело опускается на тахту, куда он лишь несколько минут тому назад одним движением плеча сбросил стеснявшую его шубу, — эти контрастные эпизоды превосходно передают настроение картины.

Интересно, хотя и порочно в существе своем, разрешение 4-й картины второго акта. Игроки, поджидающие Звездича,

группируются возле какого-то офицера в черкеске, который, полулежа на тахте, занимающей весь угол большой залы, играет на гитаре меланхолический романс. С появлением Звездича ленивый ритм резко меняется. Игроки собираются вокруг стола, и начинается игра. Однако, по мере того как разгорается схватка между Арбениным и князем, игроки один за другим постепенно отходят от стола, что совершенно, конечно, ничем не оправдано. Они вновь собираются подле тахты, где тот же офицер опять играет на гитаре, насмешливо и настороженно наблюдая за происходящей у стола сценой Арбенина и Звездича. Когда же эта сцена достигает своего апогея, вместе с картами, летящими в лицо князя, на высоком жалобном и звонком аккорде умолкает гитара, подчеркивая этим катастрофу, происшедшую со Звездичем.

В результате такого решения этой картины здесь, как, впрочем, и в спектаклях других театров, исчезает атмосфера азарта, утрачивается мотив игры, столь важный для понимания трагедии. Курьезно звучат сетования этих игроков-наблюдателей на Арбенина, который помешал им дотла обыграть князя. Кстати заметим, что реплика Казарина насчет того, что Звездич разгорячился, за исключением казанского спектакля, где Звездича играет артист О. Коханский, лишена всякого основания в спектаклях других театров, в том числе и Ленинградского театра им. Пушкина, где Звездич — Студенцов решительно неспособен горячиться.

Значительно слабее других решены Лерманом сцены игроков (1-я картина I акта), маскарада (2-я картина II акта), у баронессы (1-я картина II акта) и финала (1-я картина IV акта).

В этих картинах много банальных мизансцен, вял ритм, сильнее дает себя чувствовать вообще свойственная спектаклю Горьковского театра бытовизация трагедии Лермонтова.

Наиболее законченное, ровное впечатление производят спектакли Казанского и Воронежского театров, поставленные в разное время режиссером Я. Варшавским. Режиссерский план этих спектаклей, за исключением 1-й и 10-й картин, и в общих чертах и во многих деталях совершенно идентичен, что не мешает, разумеется, каждому из этих спектаклей иметь свои особые достоинства и недостатки. Коллектив Воронежского театра играет „Маскарад“ уже более четырех лет, артисты за этот период свыклись с образами пьесы, превосходно овладели ее сложной стихотворной речью, в их исполнении романтическая приподнятость спектакля хорошо

сочетается с естественностью. Однако спектакль Воронежского театра, как уже отмечалось, совершенно обветшал, и не только с точки зрения внешнего его оформления, но и в смысле внутреннего строя его жизни, словно бы пораженного старческим артериосклерозом.

Коллектив Казанского театра играет „Маскарад" сравнительно очень недавно, в его спектакле нет еще этих старческих недугов. Однако нет также и той зрелости, при которой ансамбль становится стройным и гармоничным, при которой каждый артист хорошо владеет не только своей ролью в пьесе, но и своей ролью в спектакле, действуя в нем не изолированно от других исполнителей.

Режиссер Варшавский сделал здесь многое для того, чтобы помочь актеру, поставить его в наиболее выгодное положение, раскрыть через актера смысл образа и трагедии в целом.

В массовых сценах Варшавский сумел отчасти добиться этого, прибегая, как мы видели на примере с игроками в 1-й картине, к своеобразному режиссерскому трюку или же к чрезвычайно жесткой дисциплине массовых сцен в маскараде и на балу, где он, впрочем во вред спектаклю, заставил светское общество слишком много танцовать. Однако значительно более ощутимых результатов добился режиссер там, где ему не приходилось прятать актера. Превосходно, например, решена 10-я картина, выдержанная в замедленном ритме реквиема, развивающаяся с какой-то эпической плавностью и силой. Она производит наибольшее впечатление в спектакле. В начале этой картины сцена пуста. После небольшой паузы на лестнице появляется Арбенин (артист Ардаров) со свечой в руках. Он медленно спускается вниз, делая первые несколько шагов, идя спиной к публике и как бы не будучи в состоянии оторваться от созерцания Нины, лежащей там, в зале наверху. „Я ослабел в борьбе с собой"— говорит Арбенин, и к этой фразе зритель, наблюдавший за его появлением, уже подготовлен и видом его согбенной горем фигуры, и торжественной музыкой, и печальной цветовой гаммой декорации. Спустившись вниз, Арбенин садится на скамью, стоящую подле лестницы, и здесь читает свой монолог. Казарин, лишь поднявшись на несколько ступенек, замечает Арбенина и оттуда, с лестницы, глядя сверху вниз на своего приятеля, обращается к нему с сочувственными словами, сказанными тоном нескрываемой иронии. Эффектно используется режиссером лестница в сценах Арбенина со Звездичем и Неизвестным. Особенно же хорош финал, когда Арбенин — Ардаров с

безумной улыбкой на устах поднимается по лестнице, приглашая следовать за собой Неизвестного и Звездича, маня их рукой и не переставая твердить, делая каждый новый шаг: „Идем... идем... идем...“ Эти „идем“ произносятся тоном впавшего в детство гостеприимного хозяина, собирающегося показать гостям нечто очень интересное и таинственное.

Великолепен финал 9-й картины, решенной, впрочем, не без влияния ленинградского спектакля. Отказавшись от попытки позвать кого-либо на помощь, умирающая Нина, лишаясь чувств, падает в кресло. Арбенин, склонившись над Ниной, нежно прощается с нею. От его поцелуя она приходит в себя и, уже примирившись с мыслью о смерти, еще раз, теперь спокойно, говорит о своей невиновности. Это вызывает новый приступ гнева у Арбенина. Резко, как ужаленный, отскочив от кресла, он, задыхаясь от волнения, спешит оправдать перед Ниной свой приговор ей, добиться признания. Но тщетно. „Я все ж невинна перед богом“,— шепчет Нина, умирая. Арбенин на минуту замолкает, с испугом и недоумением следя за тем, как безжизненное тело Нины сваливается на пол, на шкуру белого медведя, и застывает там в последнем движении. Эта пауза длится недолго. Опомнившись, Арбенин резким, отчаянным движением приближается к Нине и, протянув вперед руку, как бы продолжая спор, с огромной силой произносит заключающую акт реплику: „Ложь!“

В спектакле Казанского театра труднее назвать картины или сцены, сделанные небрежно; однако одна картина все же вызывает определенные сомнения. Речь идет о 2-й картине II акта, по совершенно непонятной причине перенесенной режиссером из кабинета Арбенина на открытую террасу подле входа в дом Арбениных. Это позволило, правда, художнику дать здесь панораму Петербурга, но зато поставило в крайне неловкое положение всех участников сцены: слугу, который, не приглашая Казарина в дом, просит его подождать здесь Арбенина, и самого Арбенина, который принимает своих гостей на террасе. Чрезвычайно курьезно было также и то обстоятельство, что в этой картине Арбенин разгуливал по террасе в пальто, но без цилиндра, Шприх в летнем пальто и цилиндре, а Казарин в шубе.

Эта, не вызывающая особой радости режиссерская находка Варшавского есть не что иное, как дань неизжитой еще в нашем театре натуралистической иллюстративности, в равной мере свойственной творчеству режиссеров и актеров, художников и композиторов. Иллюстративность эта принимает

подчас самые причудливые и забавные формы. Вот как, например, в спектакле Тульского театра выглядит сцена Арбенина и слуги в картине у Звездича. Казалось бы, ясно, что Арбенин приходит сюда настолько объятый жаждой мести, что, если бы слуга, утверждающий, что Звездича нет дома, сказал правду, Арбенин все равно ответил бы: „Лжешь, он тут!". Однако, следуя пресловутой системе оправдания каждого слова, режиссер А. Велижев находит и здесь соответствующую иллюстрацию. Ради этого в кабинете Звездича стоит манекен с надетым на него мундиром князя, уличающий во лжи слугу. На этот манекен указывает перстом Арбенин, говоря: „Лжешь, он тут!". Будто у Звездича не может быть другого мундира!

В том же Тульском театре в сцене маскарада слова Арбенина насчет того, что иная из костюмированных дам, выступающих здесь так благородно и горделиво, может случиться, завтра заглянет на полчаса к Звездичу, иллюстрируются для наглядности следующим образом: некая турчанка, не слишком напоминающая Диану, приближается к Арбенину и Звездичу и, став меж ними, немыслимо кокетничая, вульгарно смеясь и еще более вульгарно вихляя бедрами, слушает Арбенина, который, конечно, ничего подобного не сказал бы в присутствии дамы света. Эта пошлая иллюстрация, к сожалению, повторилась и в ряде других спектаклей, в частности и в казанском.

Подобная иллюстративность есть и в игре актеров. Так, у артиста П. Юдина (Горьковский театр) Арбенин в сцене бала слова любви к Нине обращает... к стулу, на котором она только что сидела. Казарин — М. Буйнов (Горькевский театр), соблазняя Арбенина воспоминаниями об их веселой холостяцкой жизни в прошлом, прежде чем произнести слова: „потом обед — Рауля честь — в граненых кубках пенится и блещет", предварительно поднимает бокал с вином, а закончив фразу, выпивает его.

Казарин — А. Крюгер (Тульский театр) в этой же сцене, упоминая Наполеона, тут же демонстрирует его бюстик, стоящий на столе Арбенина. Нина — Самойлова (Воронежский театр), умирая в строгом соответствии с законами физиологии, старательно демонстрирует публике все стадии и симптомы смерти от яда.

Число подобных примеров можно было бы умножить, однако это вряд ли необходимо теперь, когда натуралистическая иллюстративность в театре становится уже пережитком,

этот пережиток в рассматриваемых нами постановках „Маскарада“ хотя и давал себя знать, не мог, конечно, решающим образом влиять на судьбу спектаклей.

Успех каждого спектакля, как бы хорошо он ни был поставлен режиссером и оформлен художником и композитором, в конечном счете решается актерами. Это тем более справедливо, когда речь идет о таком спектакле, как „Маскарад“, успех которого зависит от всех занятых в нем актеров, но особенно от исполнителей семи центральных ролей и прежде всего от исполнения роли Арбенина.

Ю. М. Юрьев, анализируя свою игру в роли Арбенина, говорил, что поведение Арбенина в 1-й картине он рассматривает как своеобразную визитную карточку этой роли. Приняв это остроумное определение, посмотрим, как выглядят визитные карточки известных нам исполнителей ролей Арбенина.

Арбенин появляется в игорной комнате не случайно, не зря. Когда он садится играть, Казарин говорит: „не вытерпел, зажглося ретивое“. Он пришел сюда, чувствуя непреодолимую потребность „кровь привесть в волнение“, и это стремление для него вполне естественно. Рано или поздно оно должно было проснуться в Арбенине, даже заключившем союз с добродетелью. Как бы ни любил он Нину, любовь эта не может утолить жажду деятельности, а единственной возможной для него сферой проявления этой деятельности является игра. Арбенин — Ю. Юрьев (театр им. Пушкина) заходит в комнату игроков как бы случайно, он небрежно наводит свой лорнет на игроков и с брезгливым выражением на лице рассматривает их. Однако ясно, что его Арбенин неспокоен, и в тоне, каким он отвечает Казарину, и в его взглядах, украдкой бросаемых на зеленое поле карточного стола, чувствуется, что страсть игрока уже проснулась где-то в тайниках его существа и заявляет о себе, пусть еще смутно, но уже настойчиво.

Арбенин — А. Поляков (Воронежский театр) в отличие от Юрьева уже пылает этой страстью, хотя внешне он еще более холоден и высокомерен, и чем больше он чувствует голос страсти, тем холоднее становится его вид, тем сдержаннее его движения.

В отличие от Юрьева и Полякова, Арбенин — Г. Ардаров (Казанский театр) зашел в комнату игроков действительно по чистой случайности. Он сегодня превосходно настроен, добродушен, ему весело, и он, естественно, ищет общения с людьми. Его Арбенин любезен даже со Шприхом и демо-

кратично пожимает его руку, в то время как, например, Арбенин — Юрьев презрительно отворачивается, видя протянутую руку Шприха.

Но если Арбенину — Ардарову незачем было приводить кровь в волнение потому, что это могло лишь испортить его хорошее настроение, то Арбенину — П. Юдину (Горьковский театр) это не нужно потому, что он и так с первого момента появления на сцене уже чрезвычайно взволнован, в нем кровь кипит ключом, и это кипение ни на минуту не прекращается. Можно подумать, что он пришел сюда к игрокам специально для того, чтобы спасти Звездича, специально для того, чтобы обличать пороки участников игры. Так же, хотя и без всякой горячности, ведет себя в этой сцене Арбенин — П. Себастьянов (Тульский театр).

В сцене с Казариным, давая характеристики игрокам, Арбенин—П. Себастьянов делает это как судья, Арбенин—Юдин—как прокурор, Арбенин — Ардаров—как добродушный и незлобивый знаток человеческой психологии, Арбенин — Юрьев и Поляков — с тонким юмором светского человека, причем в этом юморе у Полякова чувствуются нотки сарказма и даже желчи, у Юрьева — насмешка человека, сознающего свое превосходство.

Увидев проигравшегося Звездича, Арбенин — Юрьев с насмешливым участием относится к его положению и, философствуя о законах игры, дает ему советы, нисколько не заботясь о том, примет ли Звездич их или нет. Так же поступает в этой сцене и Арбенин—Поляков. Арбенин—Ардаров относится к Звездичу с добродушно-ироническим участием. Он сегодня так настроен, что непрочь оказать помощь человеку, хотя это вообще не входит в его правила. Иначе относится к Звездичу Арбенин—Юдин. Он горячо и убежденно, тоном человека, во что бы то ни стало желающего спасти Звездича от неверного шага, дает ему советы, рассказывая о своем горьком опыте игрока. Арбенин — Себастьянов делает то же. Однако он ведет себя при этом как скучный, но благородный моралист, окончательно пришедший к убеждению, что игра в карты есть зло.

Предлагая Звездичу вместо него сесть за стол, Арбенин—Себастьянов отправляется играть как человек, решившийся обратить Звездича на путь истины, даже через собственное грехопадение. Арбенин — Юдин бросается к столу с горячностью и пылом человека, не останавливающегося ни перед чем для спасения ближнего. Арбенин — Ардаров отправляется

играть шутя, с видом человека, способного сегодня на любые проказы. Арбенин — Юрьев и Поляков, прежде чем решиться на этот шаг, испытывают внутреннюю борьбу. Арбенин у Полякова раньше, чем у Юрьева, поддается соблазну игры, но, решив сесть за стол, он волнуется, и это тщательно скрываемое им волнение приятно ему. Когда игра окончена, Арбенин — Юрьев поднимается из-за стола, как-то сразу помолодев, глаза его горят мальчишеским блеском, и, хотя он понимает цену этого волнения, оно напомнило ему прошлое, вот почему он отправляется в маскарад. Арбенин — Поляков, поднимаясь из-за стола, действительно бледен. Он отдал деньги князю, и теперь ему решительно нет до него дела. Но он испытывает горечь от своего выигрыша, потому что этот выигрыш подтвердил его знание правил игры и еще раз убедил его в том, что он и в игре никогда не сможет найти удовлетворение. В маскарад он решает отправиться потому, что ему необходимо рассеяться, и пестрый хоровод маскарада кажется ему для этого хорошим средством. Арбенин — Ардаров выходит из-за стола улыбаясь, шутка удалась, он знал это, и ему приятно сознавать свое превосходство над партнером. С веселой иронией поглядывая на князя, он вручает ему деньги и предлагает отправиться в маскарад для того, чтобы закончить этот день среди шумной и весело развлекающейся толпы. Арбенин — Юдин, совершив великодушный поступок, увлекает за собой Звездича в маскарад, куда, судя по его горячечному состоянию, он направляется опять-таки с обличительными целями. Почему отправляется в маскарад Арбенин — Себастьянов, решительно непонятно.

Так выглядят визитные карточки этих столь разных, судя уже по первой картине, Арбениных. Между тем, все упомянутые здесь актеры, играя Арбенина, исходили в общем из одинакового понимания этой роли.

Интересно проанализировать также поведение этих Арбениных в маскараде. Все они, конечно, там скучают, однако видимые причины этой скуки у них разные. Арбенин — Ардаров скучает потому, что маскарад не оправдал его ожиданий, Арбенин — Юдин — потому, что он устал уже обличать, да и обличать здесь собственно некого. Арбенины — Поляков и Юрьев скучают не только потому, что они разочарованы маскарадом, но и потому, что они сожалеют о том, что маскарад этот утратил для них свою былую прелесть.

Сцена с пророчеством Неизвестного, естественно, взволновала экзальтированного Арбенина — Юдина. Однако она не

посеяла в нем такой глубокой тревоги, как у Арбениных — Полякова и Юрьева, которые после этого пророчества становятся как-то особенно замкнутыми. „Кто этот злой пророк?" — говорит Арбенин — Юрьев в глубоком раздумьи и особенно подчеркивает, что „вряд ли это шутка". Настроение, сообщенное им сценой с Неизвестным, Поляков и Юрьев проносят, не расплескав, до сцены со Звездичем, дающей начало подозрению Арбенина. К этому подозрению оба они уже подготовлены.

Арбенин — Ардаров в сценах с Неизвестным сначала вспылил, но затем искренно рассмеялся и отнесся к его пророчеству, как к маскарадной шутке.

Арбенин — Себастьянов держится в сцене с Неизвестным с благородным негодованием человека, чье достоинство затронул какой-то проходимец.

Эти краски — горячность у Юдина, подчеркнутое благородство и несколько менторский тон у Себастьянова — сохраняются на протяжении всего спектакля, благодаря чему образам, созданным ими, присуща известная однолинейность. Значительно многограннее и сложнее образы, созданные Поляковым и особенно Юрьевым. Их Арбенин вызывает у нас двойственное чувство сострадания и осуждения. Эти чувства все время переплетаются, и лишь в итоге борьбы начинает превалировать первое.

Интересно построена кульминация роли у этих исполнителей. У Юрьева и Ардарова она происходит в 3-й картине, где Арбенин, заметив отсутствие браслета на руке Нины, резко меняет свое отношение к ней, превращаясь в судью и мстителя. У Полякова кульминация роли — в 4-й картине II акта, где раскрывается все существо Арбенина — Полякова в сказанной им с огромной силой утверждения фразе: „я — игрок!". У Юдина кульминация — в 3-й картине II акта (у Звездича); она проведена артистом с особенным подъемом. Здесь его Арбенин познает самого себя. Кульминация роли Себастьянова — в 9-й картине, где его Арбенин актом смерти Нины восстанавливает свою попранную „ее изменой" гордость.

В образах, созданных этими артистами, наличествуют все качества, свойственные Арбенину. Они по-разному лишь акцентируются.

Каждый из этих Арбениных — светский человек, но это наиболее очевидно в исполнении Юрьева и Ардарова и значительно меньше в исполнении Юдина, чей сутуловатый, несколько мешковатый и чрезвычайно экзальтированный Арбе-

нии есть возможное исключение из правила, а не подтверждение самого правила.

Каждый из этих Арбениных — игрок, однако у Юрьева и Полякова это очевидно уже с первой картины, причем у Полякова игрок есть главенствующая черта арбенинского характера. У Ардарова Арбенин становится игроком, лишь порвав свой союз с добродетелью. То же можно сказать о Себастьянове и Юдине. Однако, играя со Звездичем, Себастьянов тасует карты с какой-то гадливостью, Юдину же они вообще мешают поскорее расправиться со Звездичем.

Каждый из этих Арбениных любит Нину, однако эта любовь у каждого из них имеет свои оттенки. У Юрьева эта любовь трогательна и как-то робка, особенно в 3-й картине, где до сцены с браслетом его отношение к Нине исполнено нежности. „Но чувствовать могли б мы ровно",—говорит он ей не жестоко, не с упреком, как Поляков, не в страстном порыве, как Юдин, но с робкой мольбой человека, жаждущего любви и боящегося потерять ее. У Себастьянова любовь к Нине скорее похожа на любовь отца, чем на любовь мужа.

У Ардарова, и особенно у Полякова, любовь к Нине прорывается с огромной силой лишь в 9-й картине, где, лаская лишившуюся чувств умирающую Нину, он как бы берет реванш за свою постоянную сдержанность и нарочитую холодность к ней.

Каждый из этих Арбениных — мститель, однако у Полякова этот мститель — игрок, мстящий за проигрыш, у Юдина — это объятый пламенем мести и ревности муж Нины. Поляков во 2-й картине II акта словно бы про себя говорит: „мне хочется послать ему ответ кровавый", холодно размышляя над тем, какой же это будет ответ. У Юдина эта фраза звучит как вопль и угроза, осуществление которой он еще себе не представляет. У Себастьянова месть — лишь акт справедливости. В Арбенине Юрьева сочетаются все эти качества.

Каждый из этих Арбениных одинок. Однако у Юдина Арбенин тяготится этим одиночеством. У Себастьянова — он привык к нему. У Полякова и Ардарова — гордится им. У Юрьева есть и то, и другое, и третье. Чрезвычайно интересно отношение исполнителей Арбенина к его возрасту. Самый молодой Арбенин — у Юрьева. Все остальные много старше его. Юрьев играет человека 34—36 лет, все остальные — человека 40—50 лет. У каждого из них обязательно глубокие морщины и седина в волосах. Нам кажется, что здесь решительно прав Юрьев и неправы все остальные. В самом деле,

разве не ясно, что катастрофа, происшедшая с молодым Арбениным, несет в себе больше трагизма, чем катастрофа, происшедшая с пожилым Арбениным? У первого разочарованность в жизни, сознание своего одиночества, жажда любви и невозможность утолить эту жажду — есть трагедия, у других же она может объективно производить впечатление только трагедии старого человека.

У каждого исполнителя роли Арбенина, и особенно у Юрьева, Полякова и Ардарова, есть много интересных, прекрасно реализованных актерских находок. Описание их заняло бы здесь слишком много места. Остановимся лишь на одной, которая, по нашему мнению, наиболее интересно венчает трагедию, давая ей полный символического значения заключительный аккорд. После ухода Неизвестного и Звездича Арбенин — Поляков, крепко зажав горящую свечу в руке, медленно опускается на пол, свет на сцене тухнет, остается только эта свеча, озаряющая своим слабым светом лицо Арбенина с широко открытыми, но уже ничего не выражающими, пустыми глазами. Наконец тухнет и свеча. Все кончено.

Интерпретация образа Нины вызывала в театрах много споров. Не случайно с такой горячностью выступала на конференции ВТО артистка Незванова в защиту Нины, с такой убежденностью оспаривала утверждение проф. Неймана о том, что Нина, конечно, милая и трогательная, но незначительная женщина. К сожалению, многие исполнительницы так и изображали Нину. Нина—Самойлова (Воронежский театр) и Нина—Глиноецкая (Горьковский театр) не чувствуют приближения катастрофы, которая для них разразилась совершенно неожиданно. Немножко капризные и легкомысленные, очень беспечные и веселые, они с безмятежной улыбкой на устах приближаются к роковому финалу, а когда он наступает, с отчаянной решимостью внезапно пойманного зверька борются за жизнь. Интересно, что та и другая исполнительницы Нины, возвращаясь с маскарада, своим поведением как бы невольно укрепляют Арбенина в его подозрениях. В этой сцене Нина—Самойлова совершенно неоправданно капризна и легкомысленна. Слова: „но даже не ревнуешь ни к кому", она произносит тоном кокетливого упрека, надув губки и по-детски теребя мизинчик...

Иначе трактуют образ Нины актрисы Вольф-Израэль (театр имени Пушкина), Капустина (Казанский театр) и Незванова (ранее игравшая эту роль в Воронежском театре).

Их Нина отнюдь не похожа на жантильную, капризную и кокетливую светскую дамочку.

Об игре Вольф-Израэль писали многие; об игре Незвановой мне известно лишь по чужим отзывам. Поэтому я остановлюсь здесь лишь на образе Нины, созданном Капустиной.

Нина — Капустина — вполне сформировавшийся человек, отнюдь не легкомысленный и не пустой. Она глубоко любит Арбенина, искренно страдает, сознавая их разобщенность. В ее исполнении ясно выражены трагедийные предчувствия Нины. В них нет ничего мистического, ибо основаны они на анализе реальных сил, угрожающих ее благополучию. Угрюмый, замкнутый, склонный к подозрительности и неверию в людей характер мужа, сознание своей беспомощности перед интригами светского общества — все это, конечно, не может способствовать безоблачно-веселому настроению Нины, оптимистическим взглядам ее на свое будущее. Актриса Капустина не скрывает трагедийных предчувствий Нины, напротив, она всячески подчеркивает их. Ее Нина, появляясь у баронессы, не производит впечатления легкомысленного существа. Непринужденно болтая с подругой, она под „приличьем скованной маски" скрывает свое истинное желание, но так, что зритель видит не только маску, но и то, что за ней скрывается. В объяснении с князем она держится с большим достоинством, и ее отпор князю решителен и серьезен. Великолепно играет Капустина в сцене бала. Ей здесь уже трудно скрывать свое настроение, и оно со всей силой находит себе выход в романсе, исполненном тоски, тревоги и грусти.

Очень хороша Капустина в 9-й картине. Там есть одна, казалось бы, незначительная реплика: „К лицу ли я была одета?" — спрашивает Нина горничную. Этот вопрос у Самойловой звучит кокетливо, у Капустиной он задан механически, тоном крайнего безразличия к самому существу вопроса, но зато несет в себе то же настроение грусти, тоски и одиночества. Несмотря на всю жажду жизни, Нина — Капустина принимает смерть мужественно и, умирая, прощает Арбенина. В тоне ее последних реплик чувствуется даже сострадание к нему.

Инфернальный образ Неизвестного, 23 года тому назад появившись на сцене Александринского театра, долгое время вызывал горячие споры среди критиков, литературоведов и театральных деятелей. В последние годы эти споры как-то поутихли. Все сошлись на том, что Неизвестный — фигура

вполне реалистическая, лишенная каких бы то ни было элементов мистики.

Решительно все постановщики „Маскарада" в полном единодушии с актерами, исполнявшими роль Неизвестного, не уставали декларировать свое намерение снять с Неизвестного традиционные покровы таинственности и мистики, трактовать его вполне реалистически. Но странное дело: решительно все Неизвестные, виденные мною на сцене, в дурном ли, в хорошем ли исполнении, неизменно производили впечатление персонажей одновременно и реалистических и в то же время нереалистических, сохраняя какой-то элемент таинственности и символической отрешенности.

Очевидно, иначе и быть не может. Однако что же в этом страшного или порочащего спектакль или пьесу? Разве Лермонтов реалист типа Золя или романтик типа Горького? Разве поэт, живший в эпоху, когда вера в рок, в судьбу, имевшая всегда в своей основе оценку реальной действительности, но присваивавшая силам этой действительности мистический характер, не облек эти мистические представления людей в образы высокой поэзии, дав им жизнь в таких изумительных произведениях, как „Демон", „Мцыри", „Ангел смерти"? Почему же нас так пугают мистические покровы Неизвестного? Ведь и „печальный Демон — дух изгнанья летал над грешною землей" отнюдь не на самолете. Надо различать мистику от символической фантастики. Люди, не способные понять символический характер Неизвестного, его двойственную природу, лишают себя многого в понимании Лермонтова вообще. Надо уметь реалистически трезво видеть эти мистические покровы и показать их зрителю как естественный плод сознания и психологии людей, изображенных драматургом, а не бояться их, как чорт ладана. К счастью для нашего театра и его зрителей, артисты, игравшие Неизвестного, в большинстве своем, невольно подчиняясь драматургу, поступали именно так. И в гриме, и в речи, и в поведении их героев наряду с явно выраженным реалистическим началом всегда присутствовал какой-то элемент символики — элемент таинственности. Лучше всех это сочетание передали наряду с артистом Я. Малютиным (театр им. Пушкина) А. Пальмин и Я. Мацкевич, первый — в спектакле Воронежского, второй — Казанского театра. В их исполнении образ Неизвестного наделен резкими чертами человека страдающего, одинокого, все познавшего и все презирающего, своеобразного двойника Арбенина, горящего к нему ненавистью, но, в отличие от

него, павшего и теперь стремящегося увлечь за собой Арбенина в „мир новых странных ощущений, мир обществом отверженных людей". Неизвестный Мацкевича при этом еще не утратил в глубине своей души подлинной человечности. С какой грустью и состраданием наблюдает он сцену отравления Нины! Было даже мгновение, когда он хотел остановить руку Арбенина, протянувшего Нине блюдечко с мороженым. Неизвестный — Пальмин особенно хорош в последней сцене. Он несет в себе и романтическую приподнятость, горечь нелепо прожитой жизни и презрительное сожаление к поверженному врагу.

Много хуже исполнение Неизвестного в Горьковском и особенно в Тульском театрах. Артист М. Яновицкий, игравший Неизвестного в Туле, наделил этот образ весьма дешевым демонизмом. Со скрещенными на груди руками, устремив на Арбенина взгляд безумных глаз, он, как тень, преследовал его на балу, оставаясь почему-то незамеченным как самим Арбениным, так и всеми окружающими их людьми. В Туле, разумеется, собирались играть Неизвестного как фигуру строго реалистическую, но результат получился обратный. Вместо реалистического Неизвестного получился Некто в черном, вместо борьбы с мистикой — форменная мистификация и Арбенина и зрителей. Неизвестный в спектакле Горьковского театра, где эту роль играл А. Васильевский, в сцене маскарада, появившись в черном плаще и традиционной маске, производил многообещающее впечатление. Однако в последующем артист и постановщик пересолили в реалистическом оправдании биографии Неизвестного. Неизвестный в финале неожиданно превратился в фигуру мелкую, гадкую и даже жалкую. Зловещий, с оттенком мелочного злорадства шопот, каким он вел свой диалог с Арбениным, потирая при этом руки с усердием, уместным лишь при пользовании электрическим полотенцем, — все это должно было, по замыслу артиста, убедить зрителей в том, что Неизвестный беден, несчастен и непрочь при случае заняться ростовщичеством. Надо ль доказывать, как далек этот образ от истины?

Баронесса Штраль наделена характером сложным и противоречивым. Подобно Арбенину, благородство ее намерений и мыслей в самой причудливой форме сочетается с низменным характером поступков. Она жаждет любви, с негодованием отзывается о светском обществе, бесчеловечные законы которого жестоко преследуют всякое проявление свободного чувства, особенно, когда это чувство проявляется женщиной, но она

позволяет себе снять маску с чувств лишь в маскараде, адресуя эти чувства к человеку, далеко не соответствовавшему ее идеалам, а затем, испугавшись, что даже это в сущности невинное проявление чувства может стать достоянием света и осуждено им, затевает интригу против своей молодой приятельницы, отводя таким образом от себя возможный удар. И лишь природное благородство заставляет баронессу впоследствии раскрыть истинные причины затеянной ею интриги и реабилитировать Нину.

Дать сплав столь разнородных качеств в характере баронессы так, чтобы этот сплав не распадался на свои составные части, сумела лишь Тиме в спектакле Ленинградского театра им. Пушкина. Остальные исполнительницы этой роли еще не сумели добиться этого. В результате у них получился не один противоречивый в своем существе образ, а три противоречащих друг другу образа баронессы.

В сцене маскарада это, обычно, чувственная, задорная, кокетливая женщина, иногда даже, как, например, у актрисы Ф. Белинской (Горьковский театр) с оттенком некоторой шантанной вульгарности. Эта же баронесса у себя дома если не всегда Венера, то во всяком случае очень часто импозантная светская львица, холодная и сдержанная настолько, что, например, в исполнении артистки Е. Черной (Воронежский театр) она без всякой горячности, как того требует Лермонтов, но, напротив, с поразительным равнодушием принимает хвастливое сообщение князя о том, что он вчера в маскараде „узнал иных из наших дам". Баронесса — Черная спокойно, с оттенком лукавства отвечает: „я объявить вам, князь, должна, что эта клевета нимало не смешна". Однако в последующей сцене со Шприхом эти баронессы вдруг неожиданно загорались страстью, которая, например, в исполнении артистки В. Вишняковой (Воронежский театр), принимала прямо-таки демонический характер. Появляясь у Звездича, эти же баронессы представали перед нами уже в роли кающихся грешниц, скорее жалких, чем вызывающих к себе сожаление. Это три различных образа, не связанных одной человеческой биографией: они лишены цельного, хотя и внутренно противоречивого человеческого характера.

Образ Казарина ставит перед исполнителями немалые трудности в связи с тем, что Казарин в трагедии фигура не действенная. Он по существу не принимает никакого участия в интриге, являясь скорее свидетелем происходящего. Казарин — прошлое Арбенина, изображенное, правда, поэтом в не-

сколько измельченном виде. Точно так же, как Звездич — прошлое Неизвестного, Казарин — олицетворение совести и философии Арбенина до того, как тот заключил союз с добродетелью. В этом смысле Казарин, как и Неизвестный, несет в себе двойственную функцию — с одной стороны, вполне реалистического персонажа, а с другой — символического, отображая те черты Арбенина, которые пробуждаются в нем после мнимой измены Нины.

Исполнители роли Казарина не прониклись всей сложностью этого образа и в большинстве своем играют эту роль как эпизодическую и незначительную, которую, однако, приходится играть как роль важную и значительную.

Оставив в стороне символическую функцию образа, которую ни одному из исполнителей, в том числе и в театре им. Пушкина, не удалось обнаружить, скажем только, что и с реалистической функцией образа дело обстояло также не всегда блестяще.

Игрок-философ, мир для которого — колода карт, выглядел мелковато у артиста А. Крюгера в спектакле Тульского театра. То же можно сказать и об артисте М. Буйном, игравшем эту роль в Горьковском театре. К тому же он еще нетерпимо фамильярен с Арбениным, причем эта фамильярность носит порой чрезвычайно вульгарный характер. Так, например, в 10-й картине этот Казарин, полагая, что отчаяние Арбенина и его расстроенный вид — лишь маска, фамильярно похлопывает по плечу приятеля и говорит ему: „я, милый друг, спешил к тебе, узнавши о твоем несчастьи", и указывает при этом тросточкой на гроб, стоящий в соседней комнате. Этот вульгарный жест повторяется в короткой сцене IV акта.

Значительно лучше выглядел Казарин в исполнении артистов Л. Борелина (Казанский театр) и В. Потоцкого (Воронежский театр), у которых он по крайней мере производил впечатление вполне светского человека и главное — страстного игрока, но, к сожалению, например, в воронежском спектакле этот Казарин был недостаточно умен. Упоминая о Декарте и Вольтере, он явно не имеет представления ни о том, ни о другом.

Менее всего повезло в наших театрах образу князя Звездича. Артисты, работавшие над сценическим воплощением этого образа, явно переоценили характеристику, которую дает Звездичу баронесса, слишком доверились Арбенину, презрительно называвшему князя „купидоном". Во всех известных мне спектаклях князь Звездич похож на глуповатого и самодовольного опереточного душку-тенора. Черные усики, затянутая в корсет талия, слащавое выражение лица, крайняя

Действие III, сцена 1
Обл. драм. театр. г. Горький

Петербургский маскарад
Литография первой половины XIX в.

легкомысленность, непреодолимая склонность к фразерству и позе — вот те внешние и внутренние качества, которыми обычно наделяли артисты образ Звездича. Единственное различие меж ними обусловливалось их возрастом.

Звездич Б. Поречина в Тульском театре — совсем мальчишка, недавно произведенный в офицеры, лихо щелкающий шпорами без всякой к тому необходимости.

Звездич Студенцова в спектакле Ленинградского театра — видавший на своем веку всякие виды молодящийся фат, всем пресыщенный, но тем не менее еще хорохорящийся по инерции, любитель дешевой и неутомительной интрижки.

Решительно непонятно, что влечет этих Звездичей к карточному столу. Им чужда всякая страсть и особенно страсть игрока. Нельзя не отметить здесь также того странного обстоятельства, что, судя по манерам и поведению их в светском обществе, эти князья, особенно же Звездич Поречина и Б. Костина, — дурно воспитаны. Достаточно сказать, например, что Звездич Поречина, неожиданно застав у себя в доме баронессу, заговаривает с ней, не потрудившись надеть мундир, но что еще возмутительнее — позволяет себе фамильярно трепать ее за подбородок. Удивительно забавно выглядят у этого Звездича неизвестно откуда вдруг взявшиеся благородство и тон оскорбленной добродетели на балу и особенно в финале спектакля.

Ближе других к истинному, с нашей точки зрения, замыслу поэта оказался образ Звездича, созданный артистом О. Коханским в спектакле Казанского театра.

Образ Шприха стоит в трагедии особняком. Уже не раз говорилось о том, что он родственен не столько героям „Маскарада“, сколько героям „Горя от ума“, и, в частности, Загорецкому. Это, конечно, правда. Как правило, артисты, игравшие Шприха, были склонны видеть и играть в нем именно Загорецкого; это особено было заметно, например, в горьковском спектакле, где внешний рисунок образа Шприха чрезвычайно напоминал Загорецкого в исполнении Ильинского. Не говоря уже о порочности такого метода, надо здесь лишь указать, что, несмотря на очевидную близость Шприха и Загорецкого, меж ними есть и весьма серьезные различия. Загорецкий — москвич, Шприх — петербуржец. Оба они, конечно, жулики, но Шприх — жулик светской формации, более, так сказать, тонкая, столичная штучка. Загорецкий же грубее и проще. Это различие почувствовал

лишь артист Н. Якушенко, исключительно ярко и вполне оригинально играющий Шприха в Казанском театре.

В Шприхе Якушенко живет бес интриги. Он, конечно, всегда помнит о своих интересах, но при этом с удовольствием отдается интриге, даже если она не может принести ему особенных барышей. Шприх Якушенко — умный, вполне светский человек. Не задумываясь, веришь тому, что он на всех языках говорит. Превосходно передает артист способность Шприха легко, что называется, на глазах у публики, изменять тон, манеру держаться, выражение лица, словом, трансформироваться в заданный самому себе образ. В этом смысле он, как никто, оправдывает характеристику, данную ему Казариным: „Со всеми он знаком, везде ему есть дело. Все помнит, знает все, в заботе целый век, был бит не раз, с безбожником — безбожник, с святошей — иезуит, меж нами — злой картежник, а с честными людьми—пречестный человек".

Каковы же итоги первых постановок „Маскарада", прошедших на сцене советского театра? Мы не можем указать сейчас еще ни одного спектакля, который можно было бы назвать образцовым. Однако в этом нет и ничего печального. Сценическая история „Маскарада" только начинается. Между тем, мы имеем уже превосходных исполнителей для заглавных ролей трагедии, имеем режиссеров, художников и композиторов, способных глубоко понять эту трагедию и оригинально выразить ее существо в спектакле.

И. И. ШНЕЙДЕРМАН

НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ДРАМЕ ЛЕРМОНТОВА „МАСКАРАД"

К моменту созыва научно-творческой конференции, посвященной „Маскараду", последний был поставлен уже более чем в 30 театрах — от Архангельска до Сухуми и от Кинешмы до Владивостока. В Воронеже общественность торжественно отметила 130-е представление „Маскарада". В Туле за первые же месяцы он прошел свыше 50 раз. Подобные примеры, число которых можно было бы умножить, свидетельствуют о том, что „Маскарад" воистину о т к р ы т советским театром, что с театра смыто наконец позорное пятно забвения одного из замечательнейших драматических произведений русской литературы.

Теперь уже ясно, что „Маскарад" войдет в репертуар советского театра так же прочно, как „Горе от ума" или „Ревизор", что его успех в истекшем сезоне (1939—1940) — это только начало его полноправной сценической жизни.

Постановка „Маскарада" связана с большими трудностями. Режиссеры и актеры лишены возможности опереться на какую-либо определившуюся сценическую традицию, а в литературе они могут найти главным образом пренебрежительные отзывы о „Маскараде".

Уже при первом издании (1842) „Маскарад" был встречен как неудачный юношеский опыт: „Несмотря на несколько хороших стихов, нельзя не признать этой драмы самослабейшим опытом Лермонтова" („Библиотека для чтения"). И такой приговор мог сохранять свою силу на протяжении почти целого столетия!

Сиповский, почти дословно повторяя доводы цензора Е. Ольдекопа, по докладу которого драма Лермонтова была запре-

щена Третьим отделением, пишет в своем учебнике: „Как драматическое произведение, „Маскарад" особой цены не имеет, — слишком в нем сгущены краски в изображении человеческих страстей".

В середине XIX века голоса, осуждающие „Маскарад", раздаются в противоположных литературных станах. Аполлон Григорьев, например, восклицал: „Взгляните внимательно на эту нелепую, с детской небрежностью набросанную хаотическую драму „Маскарад". А критик В. Зайцев, принадлежавший к писаревскому лагерю, отзывался о „Маскараде" с не меньшей резкостью: „Дошли до того, что изобразили страдания раскаявшегося шулера (в „Маскараде")! Но все было тщетно: герои выходили пошлы, и скорбь их пуста и бессмысленна".

Даже специальные монографии о Лермонтове уделяют „Маскараду" одно из последних мест в творчестве поэта, не отводя ему никакого места в русской классической драматургии. Так, Нестор Котляревский характеризует Арбенина только как „дикаря цивилизованного", „который способен на все гадости". Арбенин — „изверг, расчетливый и холодный мучитель".

Мало нового внесла в понимание центрального образа „Маскарада" лермонтоведческая литература начала XX века. Овсянико-Куликовский в книге, изданной к столетию со дня рождения Лермонтова, подчеркивает абсолютный аморализм Арбенина. Последний в оценке этого ученого — опытный делец, грубый эгоист, обуреваемый низменными страстями, маньяк рабовладельческой любви. „Приходится недоумевать, как мог Лермонтов, которому шел двадцать первый год, облюбовать этот мелодраматический сюжет из уголовной хроники и приняться за разработку столь отрицательного, грубо эгоистического характера, как Арбенин... Мы относимся к нему как к герою мелодраматическому и выносим из пьесы глубокое отвращение к нему".

Большинство послереволюционных критических высказываний о „Маскараде" не идет в разрез с оценками, приведенными выше.

Подобные суждения до сих пор служат своего рода „письмовником" для многих периферийных рецензентов.

Конференция, созванная Кабинетом Островского и русской классики ВТО, должна была противопоставить старому пониманию „Маскарада" анализ его с позиций современной марксистской науки. Перед конференцией стояла задача теоретического осознания практики советского театра, обогнавшей

ученых-литературоведов. Необходимо было подвести итоги работе советского театра над „Маскарадом", выявить все спорные вопросы, возникшие в связи с его постановками, и наметить дальнейшие пути сценического истолкования драматургии Лермонтова.

Эти задачи определили и программу и состав участников конференции, которая объединила литературоведов и творческих работников, постановщиков и исполнителей главных ролей „Маскарада", съехавшихся на конференцию из различных театральных центров страны (см. Приложение 1-е: список участников конференции).

На конференции высокие художественные качества „Маскарада" получили единодушное общественное признание едва ли не впервые за все 105 лет, истекших со дня его написания.

Если литературоведы и критики подчеркивали его поэтические достоинства, социальную значимость, философскую насыщенность, то актеры и режиссеры отмечали его драматизм, доходчивость и сценичность. В речах делегатов отразилось отношение всей массы советского зрителя к великому русскому поэту. Режиссеры отмечали своеобразное и сильное обаяние драмы Лермонтова.

„Я имел большое удовольствие, — сказал режиссер Я. А. Варшавский, — ставить „Маскарад" два раза: в Воронеже в 1936 г. и в Казани в 1939 г.... Мы иногда, определяя ценность того или иного спектакля, говорим прежде всего об исполнении центральной роли: есть в „Гамлете" Гамлет или его нет? есть в „Отелло" Отелло или его нет? Но при постановке „Маскарада" мы всегда должны говорить: есть Лермонтов или нет Лермонтова, — потому что именно э т о решает все в спектакле. Мне казалось, что прежде всего я должен почувствовать самого Лермонтова. И вот, когда я его начал всем своим существом ощущать во в с е х его произведениях, — я понял, что я неизбежно влюблюсь в „Маскарад". И я действительно полюбил его, полюбил по-настоящему".

В своем выступлении по докладу Г. Г. Штайна Я. А. Варшавский еще раз вернулся к этой теме:

„Маскарад" — такое произведение, к которому раз прикоснувшись губами, всю жизнь не забудешь этого поцелуя. Это почти единственное в своем роде классическое произведение, которое может так захватывать. Вот вспомните вчерашнюю беседу Ю. М. Юрьева, актера, который сыграл колоссальнейшее количество ролей, — он 22 года играет Арбенина и говорит об Арбенине с такой взволнованностью, как будто

он завтра будет только в первый раз его играть. Вы подумайте — что делается с людьми, которые вовлечены в эту огромную, волнующую работу! Вот другой актер, с которым мне пришлось работать, — А. В. Поляков, сыгравший также большое количество различных ролей, а „Маскарад" для него является центральной точкой всей его творческой жизни. То же самое чувствует Г. П. Ардаров, играющий Арбенина в Казанском театре. Я вижу, как актеры под влиянием этого поэтического материала растут в своем творчестве. Этот факт имеет громадное значение для развития советского театра. Я, как режиссер, переживший два раза опыт постановки этой пьесы, не могу сказать, что силы мои до конца исчерпаны. Нет, нет и нет! И я сегодня на конференции столкнулся с целым рядом новых для меня фактов и установок, из которых некоторые меня устраивают, а некоторые не устраивают, — это дело индивидуального восприятия, в этом-то и есть залог того, что на сцене всегда будет жить „Маскарад". Перед советским режиссером стоит задача создать такой спектакль, который не был бы музейным произведением, а был бы наполнен новой жизнью, отразил бы не только верно понятые идеи Лермонтова, но и наши собственные мысли, мечты и чувства.

„Перед нами стоит задача так поставить „Маскарад", чтобы он не сошел со сцены. (*Голоса*: „Правильно". *Аплодисменты*). „Маскарад" должен быть такой пьесой для советского театра, какой являлось „Горе от ума" для академического Малого театра, потому что он определяет творческий курс и культуру нашего театра". (*Аплодисменты*).

Для каждого театра постановка „Маскарада" была серьезным экзаменом, к которому тщательно готовились, мобилизуя лучшие актерские силы и идя на большие материальные жертвы, которые, впрочем, везде полностью оправдались.

Опыт театра в деле истолкования Лермонтова был за последние годы столь широким, что художественная и общественная значимость „Маскарада" ко времени конференции стояла уже вне дискуссии. Поэтому первые доклады, посвященные ее раскрытию („Лермонтов и романтический театр" С. Дурылина и „Маскарад" как социальная трагедия" К. Ломунова), встретили единодушное одобрение. Доклад Б. Неймана „О языке „Маскарада" также почти не содержал дискуссионных положений, за исключением характеристики образа Нины.

Тов. Незванова, исполнявшая эту роль в Воронеже свыше 100 раз, указала на то, что анализ образа только со стороны его речевого стиля может привести к серьезным ошибкам.

„Докладчик находит, — сказала тов. Незванова, — что Нина — существо, не отличающееся ни глубиной, ни глубокомыслием. Такой вывод он делает из стиля ее речи. А факт ее появления на маскараде даже просто компрометирует Нину в глазах профессора Неймана. Для многих почему-то этот факт появления Нины на маскараде кажется непонятным и вызывает сомнение в нравственности Нины. Для меня лично в этом факте нет ничего странного.

„Да, светские женщины того времени бывали на общественных маскарадах. Вспомните эту заинтересованность маскарадом и у баронессы и у Нины в разговоре с князем и ответ князя, констатирующий пребывание там светских женщин.

„Ни одна из них не призналась бы в том, что она была там, но все знали, что дамы света там бывают. А затем вспомните Бальзака. В его „Блеске и нищете куртизанок" на общественном маскараде под масками находились рядом две такие женщины, как маркиза д'Эпар и бывшая уличная девица Тортиль — в будущем знаменитая куртизанка Эсфирь Гобсек.

„А Франция, как нам известно, была в то время законодательницей мод и обычаев для всей Европы, так что совсем не странно появление Нины на этом петербургском маскараде. Если бы не потерянный браслет, то Арбенин не сказал бы Нине ничего жестокого по поводу ее пребывания там.

„Теперь о речевом стиле Нины. Вчера для меня стало ясно, в какую ошибку можно иногда впасть, подходя к образу только со стороны речевого стиля. Вполне убедительно раскрыл профессор Нейман образ князя через стиль его речи. Действительно, как замечательно раскрывается ничтожная сущность этого человека в его манере выражать свои мысли и свои чувства. И как легко можно обмануться в образе Нины, если не рассмотреть за легкостью, жантильностью ее речи, присущей светским женщинам эпохи 20-х—30-х гг., ее душевной чистоты, прозрачности, ее тяготения к прекрасному, ее неудовлетворенности от пустоты окружающего общества, ее способности глубоко чувствовать.

„Помню, когда я получила роль Нины, я сперва как-то растерялась. Я не знала, с какой стороны мне к ней подойти.

„Как это ни странно, о Нине так же мало написано, как мало и здесь говорилось о ней. Мне было очень трудно, пока я не поняла, что и в образе Нины надо играть Арбенина.

Понять это в большой степени помогли мне С. Н. Дурылин, приглашенный для работы над „Маскарадом", и Я. А. Варшавский — режиссер спектакля.

„Любовь Лермонтова к Нине — это не любовь Пушкина к Татьяне. Лермонтов любит в Нине А р б е н и н а, е г о любовь к ней и е г о страдания от нее.

„Для профессора Неймана жантильный разговор Нины на балу с Арбениным (после сцены, разыгравшейся в третьей картине) только подтверждает ее легкомыслие. Я же часто ловила себя на спектаклях на том, что перед этим разговором мне хотелось зайти куда-то в уголок, спрятаться от всех этих чужих глаз, которые находятся на балу, и горько, горько заплакать, заплакать от ощущения своего одиночества, от неумения разобраться в сложном психологическом хаосе взаимоотношений с мужем, — от ощущений тревоги за Арбенина, жалости к нему и обиды от его непонимания ее любви.

„Вот почему мне уже не была страшна жантильность этого разговора на балу с Арбениным, вот почему я этому разговору как раз придала особо важное, глубокое значение. Это не Натали Пушкина, душа которой оказалась безглазой и которая не сумела рассмотреть так близко живущего рядом с ней Пушкина. Нина не случайно полюбила Арбенина. Она очень хорошо ощущает в нем большую, сложную душу. Она не умеет разобраться в нем — этому причиной, очевидно, и недостаток культуры и, главное, юность.

„Какой драгоценностью мне кажется ее ощущение от вальса:

Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье
Кружилась я быстрей, и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалося; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость.

„Это не просто ощущение веселой танцующей женщины. Это способность к ощущению прекрасного в жизни, это способность сильно, глубоко, восторженно ощущать жизнь.

„А вспомните, с какой готовностью она предлагает Арбенину оставить светскую жизнь, оставить „балы, пышность, моду и эту скучную свободу"?

„Я могла бы, — заканчивает тов. Незванова, — бесконечно много сказать о Нине. Сейчас же я скажу только, что́ меня особенно пленяет в этом образе. Меня пленяет именно это сочетание внешней легкости с какой-то изящной глубиной чувства, это сочетание нежной женственности с ощущениями

пустоты окружающей жизни, одиночества, ненужности и своей обреченности".

Оживленную дискуссию вызвал доклад Б. М. Эйхенбаума „Пять редакций „Маскарада".

Конференция с напряженным интересом прослушала то, что докладчик назвал „итогами предварительного следствия", которое он произвел совершенно артистически, опираясь на всю свою громадную эрудицию в области лермонтоведения. Увлеченная мастерством анализа, аудитория все же вынуждена была заявить о своем несогласии с основными выводами докладчика. В оживленных прениях выступили артисты Ю. М. Юрьев, П. Б. Юдин, режиссеры Я. А. Варшавский, А. Б. Велижев, критики М. Б. Загорский, И. Л. Андроников, С. Н. Дурылин, И. И. Шнейдерман и др.

Оспаривая самое название доклада Б. Эйхенбаума, С. Н. Дурылин указал, что для театра реально существуют не пять, а только две редакции „Маскарада", ибо рукопись архива Якушкиных, которую докладчик расчленяет на два слоя, является ранним несовершенным вариантом; то, что Б. М. Эйхенбаум называет „третьей редакцией", утрачено, мы знаем о ней только по изложению цензора Ольдекопа. Таким образом, остаются только два варианта пьесы — в четырех и в пяти действиях. По отношению к ним С. Н. Дурылин считает понятие „редакция" неприменимым.

Пятиактная редакция — „это не редакция, а новая пьеса. Эта пьеса носит новое название — „Арбенин", она построена на совершенно ином трагическом каркасе, наполнена иным идейным содержанием, иным фактическим материалом".

Действительно, „канонической" редакции, в которой воплотилось бы совершенно свободное от цензуры последнее волеизъявление автора, не существует. После повторного запрета „Маскарада" Лермонтов использовал материал последнего для написания новой пьесы. В творчестве Лермонтова можно найти множество примеров подобного использования ранее заготовленного поэтического материала для новых произведений, где материал этот включается в совершенно иную композицию и подчиняется иным заданиям.

Сравнение четырехактной драмы „Маскарад" с пятиактной пьесой „Арбенин" убеждает в том, что последняя является результатом компромисса Лермонтова с цензурой и поэтому лишена той внутренней логики и силы трагического напряжения, которые свойственны „Маскараду".

Об этом очень убедительно говорил и К. Н. Ломунов:

„Я не сторонник пятиактной редакции, потому что она — редакция цензурная. Прочтите внимательно доклад цензора, — и вы увидите, что все требования цензуры в пятиактной редакции Лермонтов выполняет. Арбенин отравляет жену. Не годится? Хорошо, пусть не будет отравления, а будет мистификация... Арбенин отравляет невинную жену. Не годится? Хорошо, она станет виновной женой... Арбенин сходит с ума. Опять „французские ужасы"? Хорошо, Арбенин не будет сходить с ума... Удовлетворяя последовательно цензорские требования, Лермонтов столь же последовательно портит свою пьесу. Но на какие уступки цензуре он не идет? Он переносит и в последнюю редакцию образ Арбенина, сохранив почти все его важнейшие черты, почти все те монологи, в которых заключено идейное содержание образа. Но что же получилось? Прежний Арбенин перенесен в новое окружение, солист выступает в новом оркестре, и мы чувствуем, что солист и оркестр плохо „сыгрались"... Нельзя признать и того, что пятиактная редакция интереснее психологически, чем предыдущая. Грубо говоря, т а к а я Нина не могла полюбить Арбенина, как и Арбенин не мог бы полюбить т а к у ю Нину. Не верю я в это. Реплики, какие она произносит в ответ на старые монологи Арбенина, не вяжутся с ними. На каком основании можно говорить о том, что „Арбенин" психологически интереснее „Маскарада"? Только на том, что он написан позднее? Но ведь „Два брата" сочинены еще позднее, а кто станет утверждать, что они интереснее „Маскарада".?

В этом же направлении развивались аргументы С. Н. Дурылина, который в прениях по докладу Б. М. Эйхенбаума сказал:

„Я удивляюсь тем эстетическим и теоретико-драматургическим комплиментам, которые вызывает у Бориса Михайловича пятиактная редакция. Он, отрицая психологический смысл третьей редакции, находит психологическое в... Оленьке. Оленька — это типичная инженюшка, типичная кисейная невинность, которая явно сочинена с головы до ног".

Протестуя против предложения играть „Маскарад" без четвертого акта, как якобы дописанного под воздействием цензуры, неорганичного и содержащего некий мистический элемент, С. Н. Дурылин заявил, что если бы пьеса оканчивалась убийством Нины, то зритель стал бы втупик перед простым криминальным фактом убийства. Но что же следует из того, что он убил? Ничего не следует. Удачно убил, и

больше ничего. Опустить занавес сразу после того, как Дездемона задушена или Нина отравлена, немыслимо с точки зрения театральной, на это не пойдет ни один режиссер, ни один актер".

Эти доводы С. Н. Дурылина не лишены интереса, но из них, независимо от его намерения, можно извлечь весьма парадоксальные выводы. Единственная внецензурная редакция, известная нам по докладу Ольдекопа, как раз оканчивалась убийством Нины. Если следовать логике С. Н. Дурылина, то это была самая обыкновенная, построенная на заурядном уголовном происшествии мелодрама.

Таким образом, получается, что только благодаря цензуре был написан четвертый акт „Маскарада", гармонически завершающий все произведение. Можно ли согласиться с таким выводом, неизбежно следующим из аргументов С. Н. Дурылина? Если же не под воздействием цензуры, то благодаря каким факторам Лермонтов совершил переход к четырехактной редакции?

Заслуживает всяческого внимания интересная догадка К. Н. Ломунова о том, что решение четвертого акта было подсказано Лермонтову актерами или людьми, близко стоящими к театру и хорошо знающими его обычаи. Эта догадка была горячо поддержана Б. М. Эйхенбаумом. Именно театральные люди могли указать Лермонтову, что оканчивать пьесу убийством Нины и оставлять зрителя в неизвестности насчет дальнейшей судьбы главного героя драмы — сценически невыгодно. С литературной же точки зрения это было смелым новаторством. Б. М. Эйхенбаум напомнил, что и „Моцарт и Сальери" Пушкина оканчивается убийством, за которым не следует возмездие, что ряд великих драматургов, начиная с Шиллера, пытался построить драму новаторски, избегая делать моральные выводы из драматического конфликта, устраняя принцип возмездия и вводя вместо него принцип „двойного сострадания". Театральным людям того времени, — говорит Б. М. Эйхенбаум, — как и деятелям современного театра, это новаторство показалось странным, неудобным для сцены, и по их совету, а также повинуясь желанию во что бы то ни стало провести пьесу через цензуру, Лермонтов отступил от своих принципов и дописал четвертый акт, где Арбенина постигло более или менее банальное возмездие. Четвертый акт был приписан весьма поспешно, в течение одного месяца, и поэтому не может являться выражением новой стадии творчества Лермонтова.

Этот конечный вывод Б. М. Эйхенбаума был подвергнут разносторонней критике. Выступавшие указывали, что в четвертом акте *нет* того привычного для театра возмездия, которое находит там докладчик. Гибель Арбенина вызывает у зрителя огромное сочувствие к нему, а отнюдь не радость по случаю возмездия убийце Нины. Даже в самый момент смерти Нины в центре переживаний зрителя оказывается не сочувствие жертве, а страх за Арбенина, совершающего непоправимую ошибку, предчувствие той бездны тоски и отчаяния, в которую будет повергнут этот сильный, гордый, бесконечно превосходящий всех окружающих, человек.

Указывалось далее, что гибель Арбенина отнюдь не приводит к торжеству добродетели, к „благостной гармонии мира". Ибо слова Неизвестного: „Казнит злодея провиденье", произносятся, согласно вполне определенной ремарке Лермонтова, „*лицемерно*", да и сам-то одержимый идеей мести Неизвестный меньше всего способен воплощать в себе начало справедливости. Если что и торжествует в „Маскараде", то никак не гармоническое равновесие добра и зла, а *зло*, которое понимается Лермонтовым универсально — как явление психологическое (ревность, месть), социальное (высший свет) и философское (фатализм).

Также подверглась критике ссылка на небольшой срок, отделяющий четырехактную редакцию от трехактной. Для Б. М. Эйхенбаума этот маленький срок служил объяснением драматургического несовершенства четвертого акта, заполненного экспозиционным материалом, которому место в начале пьесы, вводящего почти без всякой подготовки новое лицо — Неизвестного — и без всякой мотивировки устраняющего образ Казарина. В прениях все эти выводы были отвергнуты. Вспоминали, например, о ряде гениальных произведений русской драматургии, написанных в поразительно короткие сроки: маленькие трагедии Пушкина, сложнейшую партитуру „Пиковой дамы".

Но и без этих примеров ясно, что ссылка на сроки несостоятельна. Для того чтобы Лермонтов сочинил четвертый акт, ему вовсе не обязательно было возвыситься до качественно новой стадии творческого развития. Переход от Арбенина к Печорину — вот это действительно переход в новую творческую фазу. Для *такого* перехода действительно потребно время, хотя никто не возьмется определить, какое именно количество времени достаточно, а какое мало: гений живет не по нашему календарю, он располагает

такой машиной времени, скорость которой ограничить невозможно.

Но четвертый акт — это лишь еще один шаг в воплощении конкретного художественного замысла. Как Толстой за один год переписывал „Плоды просвещения“ раз 16—17, добиваясь все большей ясности, используя как повод для новой переделки то домашний спектакль, то удачную игру одного из актеров, — так и Лермонтов, дописывая четвертый акт, попросту дорабатывал пьесу.

Только последняя, пятиактная редакция, в которой, по признанию самого Б. М. Эйхенбаума, все основное, самое ценное утрачено, была отступлением Лермонтова перед требованиями цензуры. Если в ней Лермонтов обратил большее внимание на психологические мотивировки и на развитие образа Казарина (здесь Б. М. Эйхенбаум совершенно прав), то это не может заменить самую основу идейного замысла „Маскарада“, от которого в последней редакции остались лишь обломки.

Именно поэтому докладчик и не мог рекомендовать ее театрам, а посоветовал в качестве одного из возможных выходов из создавшегося, по его мнению, текстологического тупика взять за основу для сценического текста четырехактную редакцию, но отбросив последнее действие и реконструировав финал на основе материала якушкинской рукописи.

Предложение это вызвало бурную реакцию со стороны делегатов. Все выступавшие, не боясь упреков в текстологической косности, выступили на защиту четвертого акта, против произвольного сочетания разных редакций.

Ю. М. Юрьев в своей реплике с места подтвердил, что четвертый акт помогает ему строить образ Арбенина: „Я все время ощущал, что Лермонтов не то что сочувствует, но внутренно любит его, любит в нем силу человека из ряда вон выходящего по своей богатой натуре. Я даже вспоминал некоторые автобиографические черты у Арбенина, некоторые элементы характера самого Лермонтова. И вот эта сила должна вызывать у зрителя симпатию к Арбенину. Последний акт помогал мне внушить ее зрителям, помогал выполнять ту задачу, которую я ощущал и которую я нес“.

„Четвертый акт закономерно развивает мотив, заложенный еще в финале третьего акта“ — говорит артист П. Б. Юдин (гор. Горький). Арбенин произносит, „горько смеясь“:

Проклятие. Что пользы проклинать?
Я проклят богом.
(*Подходит*)
Бедное созданье,
Ей не по силам наказанье...
(*Стоит сложа руки*)
Бледна!
(*Содрогается*)
Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?..

С этого слова „Ужель?" начинается уже содержание четвертого акта. Наконец, следует обратить внимание, — продолжает П. Б. Юдин, — на ремарку, которая гласит: „Умирает".

Арбенин (*подходит к ней и быстро отворачивается*)
Ложь! —
(*Упадает в кресла*).

Эта режиссерская ремарка Лермонтова очень и очень содержательна. Почему он „быстро отворачивается"? Потому что он сам видит свою ошибку почти воочию. Четвертый акт, таким образом, не является приписанным, он дополняет то, что в финале третьего акта заложено, но недостаточно развито.

Режиссер А. Б. Велижев (г. Тула) также считает, что четвертый акт органически слит со всей драмой. Уже первый монолог Арбенина: „Я изнемог в борьбе с собой...", показывает это тематическое и психологическое единство четвертого акта с финалом третьего.

Столь же неприемлемым показалось большинству ораторов предложение о создании шестого, комбинированного из разных редакций сценического текста „Маскарада". „Никаких паштетов из Лермонтова мы делать не будем" — весьма категорически заявил С. Н. Дурылин, которого поддержали многие из выступавших.

Опасение, что может найтись не один режиссер, который, вообразив себя Лермонтовым, примется за склеивание какой-нибудь новой, „оригинальной" редакции, — нельзя назвать беспочвенным. В городе Иошкар-Ола, например, дошли до того, что урезали текст четвертого акта, превратив последний в монолог сумасшедшего Арбенина, который, стоя между двумя зеркалами, принимает свои отражения то за князя, то за Неизвестного!

Некоторые участники конференции проявили все же чрезмерно бережное отношение к дошедшему до нас цензурованному тексту. Очевидно, воспоминания о тех бесчинствах, которые учиняли режиссеры-формалисты над Гоголем и Островским, еще слишком свежи и устрашающи. Эти товарищи не учли так называемой автоцензуры, которая существовала и для Лермонтова. Отдельные интересные строки и даже монологи, имеющиеся в якушкинской рукописи, не вошли в последующие варианты по совершенно ясной причине: Лермонтов их сам вычеркнул, зная наверняка, что Третье отделение их не пропустит. Так же, как мы восстанавливаем цензурные и автоцензурные изъятия у других классиков, мы имеем право восстановить их у Лермонтова. Но делать это, разумеется, необходимо со вкусом и тактом.

Режиссер Я. А. Варшавский поделился своим опытом использования якушкинской рукописи: „Я пришел к мысли и остаюсь при ней и сейчас, что из всех вариантов „Маскарада" позволительно черпать все то, что может принести пользу. Здесь не нужно перебарщивать. В этом умении определить меру и заключается подлинное искусство.

„Что я сделал в этом отношении в процессе работы? Во-первых, из якушкинской рукописи я взял полностью монолог Казарина (в сцене с игроками). Я добавил также одну сцену — заговор Арбенина с игроками против князя. Есть для этого блестящий текст. И вместе с тем я это сделал для того, чтобы подчеркнуть отношение этих так называемых „светских друзей" к князю. Они, „как листья сгнившие", отпадают от него. Он остается один с Арбениным, все „друзья" исчезают. Я ввел монолог баронессы из ранней редакции, потому что считаю, что по темпераменту, которым она обладает, по яркому раскрытию страстей баронессы этот монолог нужен, и я уверен, что цензурой он не был пропущен именно потому, что он очень обнажен. Затем я дал продолжение образа Шприха. В последней своей постановке я ввел Шприха в 8-ю картину, передав ему монолог, который имеется в раннем варианте. Это очень поэтический и очень характерный для него монолог. (*С места:* „Это говорит не Шприх, а гость"). Но если вы внимательно прочтете этот монолог, вы увидите, что это мог бы сказать и Шприх и что это очень характерно для него.

„Осуждать мой подход, опираясь только на общие теоретические рассуждения, нельзя.

„Я не беру на себя смелости канонизировать мои конъек-

туры, но я думаю, что было бы правильно пересмотреть все, что в „Маскараде" связано не только с основным текстом, но взять еще кое-что из ранней редакции, что может более характерно выявить светское общество".

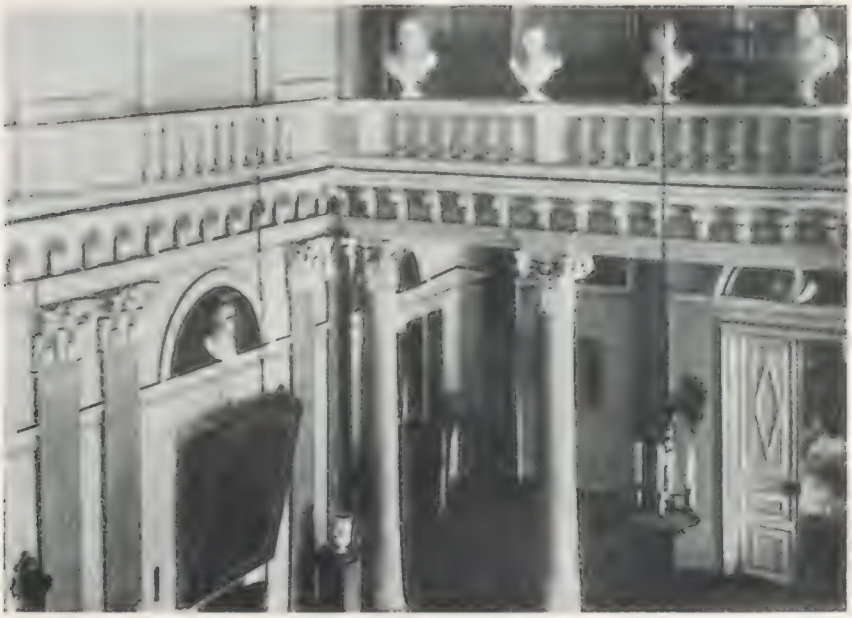
Одним из серьезных доводов Б. М. Эйхенбаума против четвертого акта является наличие в нем образа Неизвестного.

В ранней, якушкинской редакции Неизвестного не было, о нем ни одним словом не упоминает и Ольдекоп в своем первом докладе; Неизвестный, наконец, исчезает в „Арбенине". Б. М. Эйхенбаум пришел к выводу, что Неизвестный — фигура по существу хорошо известная, что это старый, всем знакомый l'inconnu из французской романтической мелодрамы. Его появление в „Маскараде" докладчик объясняет той поспешностью, с какой Лермонтов, отвечая на цензурные требования, ввел в пьесу первоначально не свойственный ей мотив наказанного порока:

„Неизвестный Лермонтова — не творческое, не органическое создание, как считалось прежде, а взятый напрокат из французской мелодрамы обычный персонаж, облагороженный и осложненный, но облагороженный и осложненный за счет Казарина. Надо полагать, что много замечательных мест у Неизвестного в четвертом акте было заготовлено Лермонтовым для Казарина в экспозиционной части". Неизвестный, по мнению Б. М Эйхенбаума, не только ослабляет трагическое в „Маскараде", низводя его до мелодрамы, но и вносит в пьесу нечто мистическое: „Пробовали Неизвестного сделать более реалистическим, но ничего из этого не вышло. Неизвестный есть Неизвестный; со второй сценой первого акта — его предупреждением Арбенину — вы ничего не сделаете: это мистическое предсказание; появление в четвертом акте палача, выражаясь печоринским языком, все равно производит впечатление немотивированное и драматически слабое", — как ни трактуй его режиссерски и актерски.

Против этих высказываний докладчика выступил ряд ораторов, старавшихся раскрыть реалистический смысл образа Неизвестного и доказать правомерность его изображения на советской сцене.

Если вдуматься в роль Неизвестного, — сказал С. Н. Дурылин, — то мы увидим, что Неизвестный — это второй незадавшийся Арбенин, это параллельное лицо к Арбенину. Он жил и действовал, как Арбенин, — он играл, он провел блестящую, веселую, кутежную, залитую огнями, шампанским и золотом молодость. В этой молодости он встретился с Арбе-



Зал с хорами. Ольгово

Круглый зал в Кузьминках

Зал в Архангельском

Вестибюль

ниным и стал его жертвой, человеком, которого Арбенин столкнул с дороги, приведшей его самого к богатству и спокойному (внешне) бытию. Неизвестный — это Арбенин в иной жизненной редакции, в ином жизненном варианте. В этом втором, как бы отраженном в кривом зеркале, Арбенине Лермонтов накапливает все то злое, страшное и грязное, что было в прошлом Арбенина и от чего он сумел освободиться. Неизвестный не прошел через это прошлое, а застрял в нем. Как неудачник, потерявший жизненный блеск, силы и надежды, он со страшной завистью относится к Арбенину. В этой зависти все его „я". Он, как шпион, следит за Арбениным, за его блеском и сверканием и подстерегает его повсюду. Почему Лермонтов не дал ему фамилии? Да потому же, почему и Грибоедов не дал фамилию какому-нибудь господину N. или господину D., — потому что это рядовой человек, взятый из массы, из большинства, один из тех, с кем сталкивался Арбенин. И в этом есть отмщение. Прошлое мстит. Прошлое собирает над Арбениным грозовые тучи. Ведь Арбенин все время боится своего прошлого, он все время думает, как бы уйти, как бы застить это прошлое то любовью к Нине, то новыми чувствами. А появление Неизвестного означает: нет, застить ничего нельзя! Неизвестный является мстителем не в том смысле, что его сверху „председатель на облаках" послал сюда исполнять должность полицеймейстера. Нет, это законная встреча со старым знакомцем. Теперь они встретились на узкой дорожке, и Неизвестный наносит страшный удар. Это — трагический удар, а не мелодрамитическое происшествие. Здесь полная, настоящая драматургическая логика. А что касается того, что Неизвестный является таинственной фигурой, то достаточно сослаться на опыт многих советских актеров, играющих этот образ вполне реалистически.

В. Л. Лермин (г. Горький) подробно обосновывает возможность истолкования „Маскарада" всеми средствами сценического реализма. В основе нашего отношения к „Маскараду", — сказал он, — лежала из самого произведения вытекающая мысль, что нет никаких оснований к мистической его трактовке. Даже безумие Арбенина прекрасно вытекает из психологических предпосылок, из всего, что ему предшествовало. Отдельные герои драмы верят в тяготеющую над ними силу рока, но их субъективное убеждение для постановщика необязательно. Если такое миросозерцание было присуще даже самому Лермонтову, то и это для нас необязательно,

потому что на всем протяжении драмы в ней все психологически мотивировано и жизненно правдиво. Возьмем, например, Неизвестного. Никому из остальных персонажей Лермонтов не дает столько биографического материала. Мы чрезвычайно подробно узнаем о его жизни. Если бы Лермонтов хотел воплотить в этом образе какую-то потустороннюю силу, он избежал бы этих биографических подробностей. Неизвестный в первой картине очень жизненно шантажирует Арбенина, напоминая ему о прошлом. В процессе репетиций, — рассказывает тов. Лермин, — мы фантазировали по поводу Неизвестного и воссоздали совершенно реалистически его жизненный путь.

Г. П. Ардаров иллюстрирует это реальное понимание образа Неизвестного примером его исполнения в казанском Большом драматическом театре. Он считает, что появление Неизвестного в четвертом акте подготовлено всем ходом действия пьесы. Неизвестный, — говорит он, — не новое лицо, его приход в четвертом действии естественен: узнав о смерти Нины, он приходит, как и прочие гости, на квартиру Арбенина, с которым был в свое время довольно близко знаком. Все вытекает последовательно одно из другого. Неизвестный — реальное лицо. Снимем с него таинственность. Ю. М. Юрьев спросил: „А куда вы денете вторую картину?“ — У нас в театре раскрывают эту сцену таинственного предсказания как маскарадную шутку. Все гости так воспринимают слова Неизвестного: „Несчастье с вами будет в эту ночь“ — и отвечают на них смехом. И сам Арбенин тут же говорит со смехом: „Ха-ха! прощай, приятель, добрый путь“. Он, правда, немного встревожен, раздосадован, но эта тревога не от ощущения чего-то потустороннего, а просто от неприятной шутки.

В этом месте речи Г. П. Ардарова возник любопытный очень краткий диалог, обнаруживший сущность разногласий в понимании Неизвестного:

Ю. М. Юрьев (*с места*). Да, но весь характер, весь стиль — какой-то налет таинственности...

Г. П. Ардаров. Да, но только в восьмой картине, на балу. Мы в нашей постановке даже переносим ударение:

Нет, пусть свершается судьбы определенье,
А действовать потом настанет мой черед —

т. е. ударения не на словах „судьбы“ и „мой“, а на „свершается“ и „потом“. Конечно, и эта перестановка акцентов не

снимает с Неизвестного в восьмой картине доли таинственности, но это единственный момент, а в четвертом действии все в Неизвестном становится уже совершенно ясным.

Намек на таинственность в конце концов есть у Лермонтова, но он в то же время не мешает Неизвестному быть самой реалистической фигурой. Мне думается, что ничего странного здесь нет, — заканчивает т. Ардаров.

Как видим, реплика Ю. М. Юрьева выявила определенную тенденцию истолкования не только идейного содержания, но и *стиля* „Маскарада". Об этом последнем слишком мало говорили на конференции, а между тем это центральный вопрос, решающий судьбу „Маскарада" на советской сцене.

Борьба против мистического понимания образа Неизвестного является фактом глубоко положительным и свидетельствует об идейном росте периферийного театра, сбрасывающего с себя груз декадентско-формалистских влияний, особенно устойчивых именно по отношению к „Маскараду".

Знаменитый спектакль б. Александринского театра в своих ранних редакциях был весь пронизан мистикой, его главное действующее лицо было невидимо, но дыхание его зритель ощущал в каждое мгновение этого блестящего и торжественно-холодного спектакля. Неизвестный в своей зловещей птичьей маске выступал как активное воплощение этого невидимого, вечно деятельного рокового начала. Все остальные персонажи превращались в его послушное орудие. Его таинственная воля связывала столкновение страстей, игру частных эгоистических интересов, разрозненных случайностей в целую систему и влекла Арбенина к неизбежной и фатальной гибели. В почти неуловимом, тревожном и завораживающем ритме, предваряемые легким звоном бубенцов, появлялись похожие друг на друга арлекины и молча окружали Нину. Вырываясь, она оставляла в их руках браслет. А когда Арбенин подносил Нине яд и, скрестив руки, неподвижно застывал у роскошного портала, перед ним в желтом боковом луче света вновь возникала эта сцена, неясная и легкая, как видение. И зритель еще до слов Неизвестного ощущал, что он всюду незримо следует за Арбениным — „всегда с другим лицом, всегда в другом наряде". Спектакль с его неподвижным лепным порталом, мерцающим богатой позолотой, с его пустынным, ровно освещенным пространством, с его финалом, где безумная фигура Арбенина скрывается от нас прозрачной черной завесой, падающей под звуки погребального хора, — оставлял ощущение какого-то великолепного торжественного саркофага,

в котором хоронила свои мечты и надежды художественная интеллигенция предреволюционной России.

На фоне разрушенных городов и сожженных деревень, в обстановке военного разгрома, голода, разрухи — „Маскарад" прозвучал для нее трубою архангела, символом гибели и возмездия. Действенный — по определению Горького — романтизм Лермонтова воспринимался символистски настроенными художниками как мистический нео-романтизм.

Идейные предпосылки для такого понимания были созданы задолго до премьеры александринского „Маскарада". Еще Иванов-Разумник утверждал, что Лермонтов разоблачал не николаевскую Россию, не аристократическое общество, а... „мещанство самой жизни как таковой". „В Лермонтове, — писал он, — мы видим первые зачатки придания мещанству ноуменального смысла.... По своей природе Лермонтов несомненно был религиозным романтиком, мистиком".

Этот же взгляд, но уже непосредственно в применении к „Маскараду", был развит в 1914 г. С. Э. Радловым: „Маскарад" — трагедия рока. Не потому только, что так явно безжизнен образ Неизвестного, который, как посланец рока, приходит к Арбенину, чтобы показать ему всю преступную немощность его мысли и бессилие его там, где он хотел своей рукой творить суд и вершить истину... не только эта конечная сцена, хотя и она говорит достаточно, — вся драма полна дыхания рока". По Радлову, месть Неизвестного — это только „попытка замаскировать сверхреальное его значение".

Советский режиссер, опирающийся в своих размышлениях о Лермонтове на идеи Белинского и Герцена, обязан бороться с символистской трактовкой „Маскарада". Но в этой борьбе его подстерегает другая опасность — смещение понятий мистики и романтики, поверхностное и плоское понимание реализма, могущее уничтожить своеобразие лермонтовского романтического стиля.

Приведенные выше высказывания о Неизвестном свидетельствуют о том, что тенденция эта существует. Между тем, Неизвестный — один из тех фокусов пьесы, в которых сконцентрировано романтическое начало, широко разлитое в „Маскараде" и определяющее едва ли не самые существенные моменты его стиля.

Один из умнейших критиков-реакционеров, Константин Леонтьев, упрекал как-то романы Толстого в „анализе излишнего подглядывания и подсматривания". Это очень точное

определение. Если оно относится к Толстому лишь в очень незначительной степени, то зато с полным правом его можно было бы отнести к той трактовке „Маскарада", намеки на которую даны в приведенных высказываниях режиссеров и актеров.

Между тем, никаким сведéнием к обыденному, подчеркиванием нормальной жизненной логики и простого здравого смысла не удастся изгнать из образа Неизвестного настойчивое ощущение какой-то неясности. Даже в примере, приведенном тов. Ардаровым, реальная трактовка не смогла преодолеть эту неясность, принадлежащую, очевидно, самой природе образа. Снижение Неизвестного до уровня заурядного „господина N. или господина D." способно только измельчить его образ и разрушить одну из главных подпор драматической концепции „Маскарада".

Абсолютная рационалистическая ясность не всегда является высшей целью художника. Вельфлин в „Основных понятиях истории искусства" противопоставляет „абсолютной" ясности — „относительную" и показывает, как эта последняя становится одной из самых существенных черт определенного художественного стиля. У таких мастеров, как Рембрандт и Веласкез, она делается необходимой, выражая их глубоко реалистическое отношение к миру, глубину их познания диалектической сложности и противоречивости действительной жизни; рафаэлевская ясная манера оказывалась гораздо более поверхностной, чем рембрандтовский суровый, правдивый стиль, в котором так много „неясного" и загадочного. Думается, что вполне правомерно применить это понятие ко многим произведениям, тяготеющим к романтическому стилю. Эта романтическая сложность, несводимость к простому здравому смыслу присуща не только образу Неизвестного, но и самому Арбенину и всему стилю драмы в целом. Она ничего общего не имеет с религиозным мировоззрением, но она существует как категория стиля и потому должна найти свое адэкватное сценическое выражение. Если начать ее „разъяснять" путем кропотливого психологического и историко-бытового анализа („анализа излишнего подглядывания и подсматривания"), то она будет утрачена, рассеется, как дым, и в руках актера останутся вместо поэзии Лермонтова — „реальнейшие" бытовые происшествия, весьма мало, между прочим, отвечающие элементарной логике вещей.

С точки зрения последней невероятно все совершающееся в „Маскараде", не понятно, почему у бывшего профессионального шулера так развита страсть к философии, откуда у него

идеи мировой скорби, презрение к обществу, почему о его развратном прошлом Лермонтов пишет таким высоким слогом. Непонятен и целый ряд сюжетных положений, не выдерживающих критики простого здравого смысла, как не выдерживают ее высочайшие создания Лермонтова — „Демон" или „Герой нашего времени". Как известно, „Демон" часто вызывал насмешливые, почти пародийные отзывы критиков (например, Вл. Соловьева).

Ключ к противоречивой психологии лермонтовских героев, открывающий многое в самом стиле „Маскарада", мы находим у Белинского и Герцена. Белинский гениально угадал в Лермонтове драматурга. В статье о „Герое нашего времени" он писал: „Лермонтов и в прозе является равным себе, как и в стихах, и мы уверены, что с большим развитием его художнической деятельности он непременно дойдет до драмы. Наше предположение не произвольно: оно основывается столько на полноте драматического движения, заметного в повестях Лермонтова, сколько же и на духе настоящего времени, особенно благоприятного соединению в одном лице всех форм поэзии".

Нельзя не поражаться огромной проницательности Белинского, который, когда писал эти строки, не знал, что Лермонтовым сочинены „Испанцы", „Маскарад" и „Два брата"!

Белинскому принадлежит замечательный психологический анализ образа Печорина — центрального образа творчества Лермонтова, звеном в развитии которого является Арбенин. Герцен дал точное, как формула, определение его социальной природы.

„Онегины и Печорины, — пишет Герцен, — были совершенно истинны, выражая действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни". [1]

Историкам литературы, которые с пафосом упрекают Арбенина в бесполезной растрате душевных сил, Герцен ответил кратко и навсегда: „Но мы далеки от того, чтобы и Сенковского осуждать безусловно, он оправдывается той свинцовой эпохой, в которой он жил. Он мог сделаться холодным скептиком, равнодушным blasé, смеющимся добру и злу и ничему не верующим — точно так, как другие выбрили себе темя, сделались иезуитскими попами и поверили всему на свете. Это было бегством от Николая — как же было не бе-

[1] Цит. по собр. соч. Н. А. Добролюбова, ред. М. Лемке, 1911, т. III, стр. 148—150, где приведена статья Герцена.

жать? Мы не прощаем только тех, которые бежали в „Третье отделение"... Тогда **нельзя** было ничего делать; имей себе гений Пестеля и ум Муравьева — веревки, на которых Николай вешал, были крепче".

Такова была социальная почва, взрастившая тех, кого Герцен называл „выморочным поколением, переходным, тем самым, которое воспел Лермонтов с такой страшной истиной".

Добролюбов почувствовал и высоко оценил в Печорине громадную силу и энергию, способность бороться до конца. „Все, что встречается ему на дороге, он умеет отстранить или уничтожить. Одно только несчастье: он не знает, куда итти". И правда, родись он десятком лет позднее, он примкнул бы к фаланге Герцена и употребил необъятные силы души своей на дело освобождения народа. Но **свинцовая эпоха** превращает огонь, кипящий в его крови, в какой-то холод тайный. Действенная страсть, способная двигать горами, лишается выхода и то кипит в **пустом действии**, то застывает в рассудочной рефлексии; беспредельная вера в могущество человеческих сил и разума сменяется циническим равнодушием к людям, слепой верой в судьбу; наступает „охлаждение в жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней" (Белинский).

Обаяние лермонтовских героев в том, что под этой окаменевшей корой вечно клокочет лава, что они не растворяются в свинцовом молчании задавленной и скованной жизни, что их **покой** не только **тягостный**, но и **обманчивый**, таящий огромную взрывчатую энергию.

Недаром Вл. Соловьев, один из духовных отцов идейной реакции, отвергал Лермонтова, в котором, по его словам, бушевали три демона — демон злобы, демон нечистоты и самый страшный из трех — дух гордости, мешавший ему смириться, в то время как „гениальность обязывает к смирению".

В разочарованном светском человеке, бесцельно губящем — как Арбенин, как Печорин — свою и чужие жизни, чувствуется мощь скрытого протеста. Такие люди органически не способны к смирению; прикованные к чиновничьему или (как в „Маскараде") карточному столу, — они сходят с ума или умирают, но нет такой силы, которая могла бы привести их в Третье отделение.

Арбенин еще в большей степени, чем Печорин, не понимает самого себя. В его характере, так же как в Печорине, есть „черта ложного самообвинения", и он „горько обвиняет

себя в своих заблуждениях", выдумывает на себя небывалые преступления.

Преступное прошлое, о котором Арбенин рассказывает в своих монологах, — это поэтический вымысел, который восполняет отсутствующее у Лермонтова на том этапе понимание происхождения душевной разорванности его героя. Лермонтов способен был тогда подметить основные психологические черты образа, но раскрыть их природу и взаимодействие еще не сумел. Он это сделал в „Герое нашего времени", который также еще не высший возможный этап самосознания, ибо и там имеется „неясность" изображения, проистекающая от того, что Лермонтов, как пишет Белинский, еще не окончательно отделился от Печорина.

Арбенин же стоит на более низкой ступени объективации, чем Печорин, в нем еще больше неясности, он с большим ожесточением „клевещет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие". „Такие люди неистощимы в самообвинении: оно обращается им в привычку... Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души или когда они — фразы" (Белинский).

Поэтому режиссер не должен верить на слово ни самому Арбенину, ни рассказам других действующих лиц. Если он, стремясь „реально" раскрыть характер, будет исходить только из фактического материала пьесы, а не из понимания общего строя поэзии Лермонтова, если он не сумеет привнести в спектакль широкие идейные „оправдания", не опасаясь того, что они зачастую могут быть даже противоположными „оправданиям" сюжетным, — то ему не для чего ставить „Маскарад".

В „Горе от ума" сила обличительного пафоса не оправдывается ни сюжетно, ни психологически. Пушкин первый дал этому объяснение, сказав, что самое умное лицо комедии — Грибоедов, а Чацкий только хороший, добрый и пылкий, но не очень умный молодой человек, проведший несколько времени в обществе Грибоедова.

Идейное и эмоциональное содержание „Маскарада" также не вполне персонифицировано. Это, конечно, противоречит драматической форме как таковой и придает „Маскараду" то самое, что Белинский по отношению к „Герою нашего времени" называет недостатком определенности, но что порождает в то же время высочайший поэтический интерес образов Лермонтова.

Постановщик „Маскарада“ обычно учитывает лишь сатирическую картину светского общества, мастерски набросанную Лермонтовым, рассматривает „Маскарад“ только с точки зрения реалистического содержания, игнорируя особенности его романтической формы. Следует поэтому с особенной четкостью подчеркнуть, что „неясность“, о которой шла речь, рождается в „Маскараде“ как результат не только определенной ступени самосознания Лермонтова, но и как сознательная стилевая категория.

Реалистичность деталей быта встречается сплошь и рядом в чистейших образцах романтического стиля. Гофман, например, разыгрывает свои самые романтические мистификации под ярким летним солнцем, в обстановке мирного бюргерского городка, чью бидермайеровскую идиллию он всегда посыпает изрядной щепоткой сатирического перца.

В „Маскараде“ реалистические детали подняты до широкой картины нравов, и в эту картину крепко вплавлены романтический герой, романтическая интрига. Два стиля, сосуществующие в „Маскараде, не внеположны, а проникают друг друга. Недаром в „Маскараде“ почти каждый — мститель, почти каждый чем-то напоминает Арбенина.

Романтическое начало пронизывает всю стилевую ткань „Маскарада“. Оно обнаруживается в стремительных темпах действия, в молниеносных поворотах и разящих ударах судьбы, в повышенно-декламационной патетической риторике монологов, с которой сочетается необычайный лаконизм. Оно определяет недоговоренность, недорисованность образов, таинственную тьму, в которой тонет их прошлое и будущее. Наконец, оно сказывается и в философских мотивах „Маскарада“, среди которых такое большое место занимает презрение к существующему, жажда гармонии, постоянно разрушаемой стихийными силами бытия, приобретающими — в фигуре Неизвестного — обобщенную и мистифицированную форму.

Отсутствие цели влечет за собой утверждение примата случайности и приводит к философски обоснованному фатализму — естественному результату положения лермонтовского героя, который „не знает чему верить, на чем опереться; и с особенным увлечением хватается за самые мрачные убеждения, лишь бы только давали они поэзию его отчаянию“ (Белинский).

Постоянная тревожность и беспокойство, страстное стремление уйти от мира Шприхов и Казариных, невозможность найти гармонию в личной жизни, мучительная боль от ран,

причиняемых оковами, глубоко врезывающимися в живое тело при всяком порыве к свободе, к действию, — все это должен услышать режиссер в „Маскараде", если он хочет воплотить на сцене не только его мысли, но и его форму.

Режиссер должен найти особые, отличные от мелочной правдивости ритмы, которые способны выразить энергию лермонтовского стиха и напряженность действия, стремительно несущегося к катастрофе.

Глубоко прав художник Н. Шифрин, указавший, что неверно разыгрывать „Маскарад" в симметрическом оформлении. „Маскарад" — пьеса асимметричная, в ней не нужно искать равновесия, размеренного членения, спокойных и строгих ритмов. Копирование историко-бытовых источников оказывается столь же бесплодным, как и эпигонское подражание неповторимым эскизам Головина. „Маскарад" нужно ставить в условном пространстве, в притушенных, но напряженных, вот-вот готовых вспыхнуть красках, в клубах табачного дыма, в бурных схватках света и тени. Перед глазами художника должны стоять не только прямолинейные пейзажи императорского Петербурга, но и бесконечно глубокие сумрачные холсты Рембрандта, перед которым Лермонтов преклонялся, как перед Шекспиром, и которому он посвятил замечательные строки.

Практический опыт работы над „Маскарадом" в 1939 — 1940 гг., подытоженный в докладе Г. Г. Штайна и высказываниях режиссеров и актеров, показал, что драма Лермонтова сыграла роль пробного камня: ее постановки раскрыли, как велика у нас тяга к большому романтическому спектаклю и как мало подготовлены к нему наши театры. В спектаклях „Маскарада" выявилась вся односторонность воспитания актеров только на материале прозаических и жанрово-бытовых пьес.

Работа над такими драмами, как великолепный „Маскарад" Лермонтова, способствует преодолению этой односторонности, помогает становлению советского романтического театра.

Н. А. ШИФРИН

ВОПРОСЫ ОФОРМЛЕНИЯ „МАСКАРАДА"

Когда говоришь о „Маскараде" у нас в СССР, нельзя не вспомнить хотя бы в двух словах о последнем петербургском спектакле императорских театров, который через какое-то количество лет был возобновлен и был встречен с необычайным вниманием и пытливостью советским зрителем. Нельзя не вспомнить, что, когда этот спектакль был возобновлен, у нас главным образом шли очень слабые пьесы некоторых современных драматургов, единственным достоинством которых была злободневная тематика. Казалось, что „Маскарад" прозвучит чужим. Между тем, та сила страсти, которая была вложена в эту пьесу, покорила нового зрителя и заставила отнестись к себе с необычайным вниманием.

Не моя задача говорить о том, как шел этот спектакль, как играли актеры, хотя при оценке спектакля надо, конечно, говорить о классической традиции исполнения Юрьевым роли Арбенина, надо говорить, конечно, и о режиссерском решении спектакля. В мою задачу из всего комплекса этого спектакля входит один компонент его — Головин. Головин по существу является тем первоисточником, на который так или иначе ссылаются все дальнейшие художники, работающие над „Маскарадом". Декорации Головина, скорее чувственные, чем страстные, не вполне отражают содержание лермонтовской трагедии. Можно спорить с Головиным по линии эпохи, его восприятие мира все-таки в значительной степени эстетское, он больше любуется прошлым, чем оценивает и характеризует его. Тем не менее, в некоторых сценах, особенно в сцене смерти Нины, в красочной гамме и в построении сценического пространства Головин поднимается до настоящих

вершин трагического. Его общее решение необычайно остроумно, оно легко и позволяет листать спектакль так же, как, волнуясь, листаешь страницы лермонтовского текста. Головин заражает необычайным вкусом и умением сочетать даже несоединимые цветовые комбинации.

И вот все эти качества, несмотря на какую-то подспудную дискуссию с ним, убеждают, им не можешь не восторгаться, когда сидишь в театре. Когда смотришь это необычайное зрелище, то покоряешься и отдаешься ему целиком. Спор возникает только потом.

Эпигоны и подражатели Головина, работающие в наше время, вызывают только недоумение. На выставке, организованной Кабинетом Островского ВТО в связи с конференцией по „Маскараду" в апреле 1940 г., мне пришлось видеть фотографические снимки таких оформлений этого спектакля, которые заставляют говорить о крайне опасных тенденциях. Во-первых, вызывает возмущение рабская зависимость периферийных художников от столичных образцов. Иногда это — полное подражание Головину, как, скажем, в Севастополе, вплоть до техники выполнения. Иногда это куски из работы Рабиновича к „Евгению Онегину", которые сами по себе, может быть, и не плохи, но применены механически. Я не видел ни одной фотографии, ни одного эскиза оформления, где давалась бы характеристика данного произведения. По стилю архитектуры это — общее место: не то ампир, не то вообще безвременное собрание обязательных колонн. В некоторых случаях, как, например, в Орджоникидзе, была сделана попытка „характеристики" спектакля. Там стоят назойливые канделябры со свечами, колонны из свечей, у гроба стоят огромные свечи. Мы оставим на совести художника правильность именно такой трактовки, — надо думать, что это никак не укладывается в рамки разумного. Но, помимо этого, все остальное, вся композиционная рамка спектакля сделана в стиле дореволюционной провинциальной оперетты, в стиле так называемого „рококо"... — я затрудняюсь найти точное определение этому стилю; во всяком случае отпечаток невероятной безвкусицы лежит на этом спектакле, в каком-то смысле особенно показательном.

Второй момент, на котором нужно остановиться, — это композиционная индиферентность художников. Все те оформления, которые мне пришлось видеть, построены просто по симметричному признаку. Я не работал вплотную как художник над „Маскарадом", но во всяком случае те первые мысли,

которые приходят при чтении пьесы, заставляют думать о том, что это асимметричная пьеса, и поэтому решить само пространство сцены с таким спокойным, уравновешенным делением сцены на одинаковую правую и левую части — значит, мне думается, не решить основного: движения сценического пространства согласно с темой пьесы. Затем следует осудить стремление к пышности, ничем по существу не оправданное, стремление к такому „богатству" постановки, которое должно якобы изобразить мир, в котором происходит действие; задача художника—дать глубокую, соответствующую идейному замыслу драматурга характеристику среды и действующих лиц, а не просто воссоздать исторически верную обстановку действия. Мы можем простить художнику целый ряд ошибок другого порядка. Можно простить такую ошибку, как, скажем, наличие во всех спектаклях самого обыкновенного современного рояля, в то время как у Лермонтова совершенно четко сказано, что Арбенин в сцене романса Нины облокачивается на фортепиано; это инструмент совершенно других пропорций, иной клавиатуры и никак не тот рояль, который работает во всех спектаклях. Такую ошибку можно простить, но нельзя простить художнику безразличного отношения к идейной основе пьесы, подмены ее излишней декоративностью, золотом, всякими украшениями, штучками и т. д.

Когда Головин делает необычайно богатой свою сцену, когда он дает архитектуру скорее елизаветинскую, чем николаевскую, когда Головин уходит от времени и перегружает огромным количеством богатых деталей свои декорации, то у него это оправдывается необычайным темпераментом, который он вложил в свою работу. Его стремительность позволяет эту пышность и богатство принять. Но когда он доходит до сцены в кабинете Арбенина или до сцены смерти Нины, то он становится уже скупым и немногословным. Такой диференциации, которая существует у Головина, такого размаха и разнообразия в решении сцен, к сожалению, у других художников я не видел.

Следует остановиться и на вопросе о небрежности в деталях оформления. Это касается не только рояля или ваз. Буквально в каждом спектакле есть ляпсусы очень досадного порядка. Сборная мебель, сборный реквизит. В одном из спектаклей в том же Орджоникидзе сделан бутафорский гроб, покрытый куском ткани, причем мало того, что он сделан очень грубо, но даже линия крышки не показана; т. е. стоит такая бумажная масса, которая должна изображать гроб

с телом Нины. Конечно, никаких чувств такая бутафория не может вызвать, кроме смеха. Провода, которые видны по полу, плохая пригонка деталей, — к сожалению, это все явления, которые больше говорят о низкой культуре спектакля, чем о средствах, которые отпускаются соответствующим Управлением по делам искусств.

В одном из спектаклей — в Таганроге — в игорном доме изображены сатиронды типа тех, которые делались на купеческих особняках в качестве „богатой" скульптуры. Окна — в стиле модерн. Орнаменты, там, где они есть, всюду в стиле модерн, в лучшем случае это орнамент 1912 года, не имеющий никакого отношения к архитектуре николаевской эпохи. Не знаю, чем объясняются все эти вещи: короткими ли сроками, или отсутствием иконографического материала, но получается такое впечатление, что внимание к оформлению спектакля не простирается дальше того, чтобы режиссеру было удобно сделать свою мизансцену. Ни решения общего образа спектакля, ни решения отдельных его частей мы не видим.

Мебель, как правило, всюду сборная, в большинстве случаев мебель модерн.

Есть еще несколько моментов, о которых хотелось бы сказать. Это вопрос о костюмах и о гримах в спектаклях „Маскарада".

На выставке Кабинета Островского, кроме эскизов Головина, очень радуют эскизы Н. Альтмана (к постановке в киевском Гос. театре русской драмы). Очень жаль, что мы не имеем общих эскизов его декораций, но, во всяком случае, эскизы костюмов сделаны им с очень большой тонкостью, не банально и в то же время, за исключением, может быть, одного-двух персонажей, в них дана и правильная характеристика образа. Во всем этом чувствуются и вкус, и стиль, и понимание художником не только эпохи, но и самого произведения, и блестящее живописное мастерство.

И вот в эскизах художника Попова (Тула) видна полная цветовая анархия, работа на таких штампах, как оранжевое с синим, на таких слащавых цветах, как сиреневый, лиловый и пр., которые являются в живописи образцом безвкусия.

Тут возникает вопрос о недостатках живописной культуры как в работах художников, так и у режиссеров, которые такие работы принимают. Мы не можем, конечно, требовать от режиссеров большого и тонкого знания живописи, но во всяком случае знание основ живописной культуры для них обязательно. Надо задуматься над этим вопросом и ввести курс

истории и теории живописи как обязательный предмет в программу театральных вузов.

Беда большинства наших театров — в отсутствии квалифицированных театральных художественно-технических кадров. Скоро будут существовать школы, которые такие кадры будут готовить. Но хотелось бы, чтобы, несмотря на отсутствие таких кадров, все же какое-то внимание обращалось и на вопрос о характере костюма для того или иного персонажа. Этот вопрос чаще всего обходится, и нередки случаи, когда в числе масок появляется какая-нибудь фигура из „Кармен" в болеро, в юбочке и т. д. Ясно видно, что этот костюм нашелся либо в старых залежах данного театра, либо взят в соседнем театре напрокат. Такие ляпсусы встречаются очень часто. В одном из периферийных спектаклей есть Звездич, одетый в какой-то гусарский мундир, с ментиком, с расшитыми бранденбурами и т. д. Он взят из совершенно другой эпохи. Такая небрежность непростительна.

Или — руки. У нескольких Нин я видел руки с сегодняшними накрашенными ногтями — это недопустимая вещь в спектакле, и это не мелочь, так как такая черта сразу снимает время, снимает эпоху.

Затем — баки. Из всех гримов эти баки как-то вылезают на собственном лице актера, нет органической связи парика с баками, баки эти всюду выглядят просто приклеенными к щекам, без всякого тонального перехода от тела к волосу, не говоря уже о таких вещах, как жесткие, вырезанные линии лба и т. д. Это все мелочи, которые составляют культуру спектакля. И мне кажется, что над этой культурой нужно очень серьезно задуматься.

Или, например, картонные шляпы и офицерские воротники, которые явно на данный спектакль окрашиваются в красный цвет.

Все это — мелочи и детали, но их нужно искоренять самым решительным образом, так как тут вопрос, разумеется, не в количестве денег, которое отпущено на постановку, а в правильном решении всего оформления и отдельных его деталей.

Точно так же стоит вопрос о гриме. Конечно, у всех Нин очень „красивые" изогнутые современные брови, губы обязательно сердечком. Вообще женщины главным образом заботятся о том, чтобы быть „покрасивее", а не о том, чтобы выявить характер в соответствии с идейным замыслом спектакля. Ведь в Нине, конечно, есть зародыш громадной жизненной трагедии, и нельзя поэтому Нину делать пречистой девой

или Магдалиной, как это делается в ряде спектаклей: и то и другое одинаково неверно.

Обиднее всего, что при разрешении вопроса о гриме предпочитается обычная, бытовая привлекательность, заслоняющая характер изображаемого лица.

Очень серьезный вопрос — вопрос о возрасте Арбенина. Когда Арбенину 30 лет или максимум 35, тогда действительно страшной становится его опустошенность, тогда страшными становятся холод души, злодейство, убийство Нины и вообще все поведение Арбенина; но такого впечатления нет, когда ему под 50 лет, как это допускают некоторые театры; тогда получается, что человек угас, хотя несколько преждевременно, но все-таки естественно; когда же Арбенину 30 лет — это страшно, тогда это Лермонтов. Ведь Арбенин — это не только единственный персонаж одной лермонтовской вещи, ведь Арбенин — это звено в целой цепи лермонтовских (и не только лермонтовских) произведений.

Теперь о Шприхе. Традиция Александринского театра и Головина относительно трактовки образа Шприха спорна. В пьесе есть фраза о национальности Шприха, но ведь Лермонтовым взята трафаретная характеристика: если ростовщик, то обязательно еврей; но весь остальной материал пьесы не позволяет настаивать на такой национальной характеристике Шприха. Между тем, и у Головина и у других исполнителей это особенно акцентируется. Нужно ли это в советском театре? Нет, не нужно.

Затем — Звездич. Уж очень он всюду слащав — прямо ангел в штанах; какие-то приклеенные чужие усики, весь он какой-то приторный, никак не лермонтовский персонаж. В некоторых театрах чувствуется попытка индивидуализировать отдельные персонажи. Но в целом сквозит равнодушие режиссера к второстепенным персонажам.

Какие можно сделать выводы из беглого ознакомления с материалами постановок „Маскарада"?

Материалы свидетельствуют о неправильной общей установке художников спектакля. Художник театра не является только иллюстратором определенного исторического быта. Основным движущим стимулом для решения декоративного зрительного образа спектакля должно быть стремление ответить на авторский текст, дать понимание пьесы, понимание автора и понимание действующих лиц. Это гораздо важнее, чем те или иные исторические, географические, этнографические и прочие детали.

Белый зал. Никольское

Анфилада

Уголок гостиной

Уголок гостиной

Затем материалы свидетельствуют о невысоком уровне живописной культуры этих спектаклей. Пора преодолевать живописные штампы, шаблонные цветовые сочетания и навыки. Выставленные горьковские макеты сделаны в основном очень культурно и внимательно, но возникает вопрос об исторической достоверности их колорита. Есть остроумное решение в казанском спектакле. В нем есть свежесть мысли, попытка самостоятельного, оригинального решения сценического пространства, и это, на мой взгляд, представляется интересным и положительным.

Что касается костюмов и гримов, то и в столичных театрах дело обстоит далеко не благополучно. У нас, к сожалению, очень мало квалифицированных художников-гримеров. В большинстве случаев это народ, который вырастает на работе, в зависимости от того, в какой театр он попадает. Но все же настало время, когда художественные руководители и художники театров должны руководить гримерами; вопрос поднятия культуры грима — это вопрос убедительности и жизненности образа. Дело не в том, чтобы зрители не видели грима, дело не в обмане глаз, а в том, чтобы сделанный грим вместе с телом и цветом лица составлял органически целое.

Что касается бутафории и реквизита, то хотелось бы работы на настоящих материалах или по крайней мере на такой имитации, которая является сама по себе большим произведением искусства.

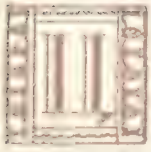
Я уверен, что многие театры будут чистить свои спектакли и поднимут их на ту высокую ступень, которая будет свидетельствовать о советской театральной культуре. Эта культура должна быть гораздо выше дореволюционной театральной культуры.

Работа художников над „Маскарадом“ чрезвычайно остро ставит вопрос об общей живописной изобразительной культуре спектакля в советском театре. Художник-постановщик работает не над „оформлением“ сцены, а над формой спектакля, над его целостным образом. Он не иллюстрирует пьесу, но вскрывает совместно с режиссером ее драматическое действие, принимает участие в установлении идейного замысла спектакля и определении его характера. Он не создает нейтральный, исторически и музейно достоверный фон для драматического действия. Он средствами своего искусства дает характеристику среды и действующих лиц пьесы, показывает не элементы исторического стиля изображаемой эпохи, а вы-

ражает ее стилевую сущность. Одним словом, художник-постановщик обязан глубоко понимать содержание и форму пьесы, мировоззрение и творческий метод драматурга, обязан глубоко мыслить. Низкий культурный и живописный уровень художника должен обязательно снизить объемно-пространственную форму спектакля. Эта форма должна быть богатой и содержательной. Не только режиссер и актер отвечают за глубокое раскрытие идейной сущности пьесы, эту ответственность с ними разделяет и художник спектакля.

Н. С. АШУКИН

ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ КОММЕНТАРИЙ К ДРАМЕ ЛЕРМОНТОВА „МАСКАРАД"



ель настоящего комментария к „Маскараду" — ознакомить работников театра с бытом эпохи тридцатых годов XIX в., раскрыть круг житейских интересов светского человека этого времени.

Некоторые черты быта, скупо намеченные в драме Лермонтова, расширены в комментарии.

Для удобства комментарий сгруппирован по темам: светская жизнь, маскарады, дуэли, карты и пр.

НИКОЛАЕВСКАЯ ЭПОХА

А. И. Герцен назвал николаевскую эпоху в России „моровой полосой". Политическим идеалом Николая I была казарма. Тяжелая рука деспотизма душила всякое проявление свободной мысли. Историк С. М. Соловьев называет Николая I „деспотом по природе", который „любил только бездушное движение войсковых масс по команде". „Он, — пишет историк, — инстинктивно ненавидел просвещение, как поднимающее голову людям, дающее им возможность думать и судить, тогда как он был воплощенное „не рассуждать!" При самом вступлении его на престол враждебно встретили его на площади люди, и эти люди принадлежали к самым просвещенным и даровитым, — они все думали, рассуждали, критиковали, и следствием этого было 14 декабря. По воцарении Николая просвещение перестало быть заслугою, стало преступлением в глазах правительства... Военный человек, как палка, привыкший не рассуждать, но исполнять, и способный приучить других к исполнению без рассуждений, считался лучшим,

самым способным начальником везде; имел ли он какие-нибудь способности, знания, опытность в делах — на это не обращалось никакого внимания. Фрунтовики воссели на всех правительственных местах, и с ними воцарилось невежество, произвол, грабительство, всевозможные беспорядки. Смотр стал целью общественной и государственной жизни. Все делалось на показ, для того, чтобы державный приехал, взглянул и сказал: — Хорошо! все в порядке! — Отсюда все потянулось на показ, во внешность, и внутреннее развитие остановилось". [1]

Стремление правительства все нивелировать, оказармить доходило до смешного; например, по „высочайшему повелению" ношение усов было разрешено только военным, исключение делалось только для купцов и „простого народа", который не брил бород.

Характеризуя мрачную казарменность николаевской эпохи, Герцен с негодованием восклицает: „Какая бедность правительственной мысли, какая проза самодержавия и какая жалкая пошлость! Это самая простая, самая грубая форма деспотизма". [2]

Французский путешественник и литератор де-Кюстин, совершивший путешествие по России в 1839 г., пораженный этой казарменностью, „перманентным военным положением, ставшим нормальным состоянием государства", резюмируя свои впечатления, писал: „Нужно жить в этой пустыне без покоя, в этой тюрьме без отдыха, которая именуется Россией, чтобы почувствовать всю свободу, предоставленную народам в других странах Европы, каков бы ни был принятый там образ правления". [3]

Герцен, говоря о мертвом формализме, казарме и канцелярии, выражающих сущность николаевской эпохи, подтверждает вывод, сделанный наблюдательным иностранцем, и дает убийственную характеристику русского аристократического общества. „На поверхности официальной России, „фасадной империи", — пишет он, — виднелись одни потери, свирепая реакция, бесчеловечные преследования, усугубление деспотизма. Виднелся Николай, окруженный посредственностями, солдатами парадов, балтийскими немцами и дикими консерваторами — сам недоверчивый, холодный, прямый, безжалостный,

[1] Записки С. М. Соловьева. „Вестник Европы", 1907, № 5, стр. 41, 43—44.

[2] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений под редакцией М. К. Лемке, П. 1919, т. VI, стр. 361.

[3] Маркиз де-Кюстин. Николаевская Россия, М. 1930, стр. 61, 283.

Деталь двери

Образцы мебели

с душою, недоступною высоким порывам, и посредственный, как его приближенные. Возле него пониже находилось высшее общество, которое при первом ударе грозы, разразившейся над головой после 14 декабря, потеряло едва перед тем приобретенные понятия о чести и достоинстве. Русская аристократия уже не поднялась при Николае, — она отцвела; все, что имелось в ее среде благородного и великодушного, находилось в рудниках или в Сибири. Все, что оставалось или держалось в благоволении господина, пало до той степени низости или раболепия, которая известна по картине, нарисованной де-Кюстином".[1]

СВЕТСКАЯ ЖИЗНЬ

Обозреватель петербургской жизни 30-х гг., изображающий быт различных слоев населения, дает расписание дня, по которому жило огромное большинство светского общества, рисуя следующие картины.

„Свет только брезжит... У ворот домов, на деревянных скамьях и тротуарах, лежат ночные караульщики и дворники... Это утро — для народа, ночь — для высших разрядов. Трудолюбивый, недавно погасивший сальную свечку свою, скоро уже встанет, а не занятый, преданный светскому рассеянию, игрок и посетитель балов, полузаспанный, измученный бденьем или танцами, с измятым платьем, поблеклым лицом, с пустотою в сердце, усталостью в теле, только что приехал домой и бросается в постель... Пять и шесть и семь давно пробило... Давно встали и живут люди всех состояний, но в Адмиралтейских частях только слуги начинают протирать глаза потягиваясь, а господа спят или беспокойно вертятся на пуховиках, набитых булавками честолюбивых забот... До одиннадцатого часа, среди движения довольно общего, мы не заметили еще на улицах ни одной женщины, хорошо одетой... Модный плащ и шляпка мелькнули на извозчике, до половины загороженные большим круглым картоном. Это — модистка, Аврора[2] петербургских дам высшего разряда. Она открывает перстами крышу своего картона, как врата востока, из-за которых, в виде лучей светила дневного, появляются поля модной шляпки, и в ту же минуту открываются томные глаза пре-

[1] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений, П. 1919, т. VI, стр. 360.
[2] Утренняя заря.

красных. Войдите в любую спальню, если пустят; послушайте. — Барышня! маменька встали-с. — Ах, как рано!—Одиннадцать уже пробило. — Как скучно! Оставь, я не спала всю ночь... Поди прочь! — Мадам Жиго здесь с картоном. — Здесь? Боже мой! да подыми же штору! Проси! какая ты бестолковая! Зови же! я два часа не допрошусь одеваться...“ Все милые проснулись в столице; до сих пор для них было в Петербурге „очень рано“, теперь началось „утро“. Важные минуты, посвященные таинствам туалета... Однако часовая стрелка давно переступила за полдень, на улицах появились прекрасные кареты, рысистые четверки, разноцветные ливреи; на Морской, на Невском проспекте у каждого почти дома съезды; где ж это? у кого? В магазинах — в присутственных местах дам; в местах, где для многих решается будущая судьба целой их жизни. — „Кто знает: может, цвет, покрой, вкус этого платья привлекут на завтрашнем бале сердце мое...“ Но солнце уже на самой высоте неба, из магазинов beau monde едет с визитами, [1] а там домой, чтобы переодеться... Два часа... Народ называет это время „обедом“, высшие сословия — „перед обедом“, потому что первых убывает, а других прибывает на улицах... Дамы, девицы, военный, статский, старый, малый, вельможа, дэнди, журналист, все в условный час спешат на Невский проспект. Заметьте вкус и роскошь нарядов, разнохарактерные выражения лиц, отличие поступи и приемов. Послушайте, как явственно и звонко раздаются смешанные речи на всех возможных языках, кроме русского!.. Гулянье хорошей публики продолжается до четвертого часа... Сейчас ударит четыре. На тротуарах поклоны, уверенья, шарканья, приглашенья, зазывы и пожиманья рук. На мостовой стук запираемых каретных дверец, гром колес, разъезд. Прошло еще полчаса, и все затихло. Петербург обедает, т. е. голова Петербурга (если можно так выразиться) обедает, а ноги, руки давно уже отдохнули и — за работою... До седьмого часа в городе мало движения... С семи часов стук, крик кучеров и форейторов послышались снова на улицах... В семь часов выезжают в театры, в восемь приезжают к знакомым „запросто“, посидеть и выпить чашку чая. В десятом едут на

---

[1] В драме Лермонтова (*д.* II, сцена 1) Арбенина заезжает к баронессе из Английского магазина. Этот магазин, фирмы Никольс и Плинке, на углу Невского проспекта и Мойки, торговал главным образом импортными предметами роскоши. Постоянными покупателями Английского магазина были представители светского общества и двор.

вечера. В одиннадцатом, двенадцатом — на балы“ [1] (А. Башуцкий. Панорама Санктпетербурга, 1834, ч. III, стр. 78—93).

Обеспеченность давала возможность светским женщинам проводить дни в полнейшей праздности. Эта праздность усиленно заполнялась ими кокетством и любовными интригами, протекавшими на фоне балов, вечеров, маскарадов, театров, пикников, визитов, прогулок, посещений модных магазинов и т. д. Беллетристика 30-х гг., особенно журнальная, дает целую галлерею светских женщин, всецело поглощенных делами любви. Вот, например, княгиня Златопольская, [2] вдова двадцати двух лет, постигшая в совершенстве искусство нравиться и позабывшая счет своим поклонникам. Семнадцати лет, только что окончив пансион, она вышла замуж за князя Златопольского. „Достопочтенный супруг, занятый счетом банковых билетов, не имел времени подсчитать свои годы, иначе он понял бы, что в семьдесят лет не следовало жениться на ребенке. Едва перед юной княгиней открылась долина светской жизни, как она, подобно мотыльку, вспорхнула со старого репейника и понеслась кружиться вокруг цветов, привлекавших ее внимание свежестью“. Все, что не входило в программу любви, не имело никакого значения для княгини. Никаких других интересов, кроме интересов любви, у нее не было. Такова же и другая светская дама, Чарова, [3] влюбленная в француза Рюсселье. И для нее, кроме любви, ничего не существовало. „В рябом лице его (Рюсселье), — признавалась, сидя в ванне, Чарова своей подруге, — я нахожу столько прелести, что при взгляде на него вся кровь приливает у меня в голову. Когда он входит, я не своя; когда вдруг заговорит, я содрогаюсь; когда он сидит в комнате, мне кажется, какой-то дух-властитель в ней присутствует“ и т. д.

Героини журнальной беллетристики 30-х гг., жившие исключительно интересами любви, нарядов, балов и маскарадов, частицу свободного времени уделяли иногда чтению, главным образом французских романов. Любимыми авторами светских

---

[1] Привычное время балов и вообще вечерних собраний есть осень и зима, а весною они слабеют. (Примеч. А. Башуцкого).

[2] „Библиотека для чтения“, 1835, повесть „Беда, если бы не медведь“. Цит. по книге: С. Весин, Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов. СПБ. 1881, стр. 487—488.

[3] Повесть „Прихоть“ в „Библиотеке для чтения“, 1835, № 6. Цит. по книге Весина.

модниц были Бальзак и Жорж-Занд.[1] Томик сочинений русского писателя в будуаре светской дамы являлся как исключение.

Столь же пуста была и жизнь светской мужской молодежи. Ловкость и приятные манеры, уменье вести легкий, изящный и шутливый разговор, лишенный глубокого содержания, отличное знание французского языка и модных танцев — вот что требовал свет от молодого человека. Типичные герои с такими добродетелями мелькают на страницах романов и повестей 30-х гг. Вот, например, молодой гвардейский офицер. „Его можно было видеть везде. Кресла у него в театре всегда были в первом ряде; лорнет у него был складной, бумажный. В большом свете он занимал видное место вследствие особого уменья танцовать мазурку с модной красавицей и заводить дружбу с первостатейными любезниками и франтами. Он прочитал всего Бальзака... слышал о Шекспире и имел понятие об английском парламенте... о свекловичном сахаре, о паровых каретах... Влюбившись в одну прелестную особу, он преследовал ее как тень. Она была на бале — и он был там, она сидела в ложе — и он сидел в партере, она каталась с английских гор — и он присутствовал там, она гуляла — он морозил себе пальцы и нос, гуляя в сюртуке молодцом по Невскому проспекту".[2]

Изящные манеры, непринужденные поклоны имели немаловажное значение в светском обществе. Эти манеры усваивались с детства, им обучались молодые люди вместе с танцами. Учителями танцев были выработаны особые правила красивого положения корпуса, головы и ног при поклоне. Один из учителей танцев писал по этому поводу следующее: „Две вещи — ходить и кланяться — принадлежат к самым нужнейшим. При появлении в обществе незнакомца, прежде нежели узнают о его достоинстве, обращают внимание на вид его и движения. Как в походке, так и в поклонах — разные способы. Много зависит здесь от характера, состояния, образования. Характер пылкий обнаруживается в живости поклонов и походки.

---

[1] Романы Жорж-Занд, появившиеся в период 1832—1835 гг. („Индиана", „Валентина", „Так" и др.), имели шумный успех. Все они посвящены вопросу о свободе любви, заключая в себе протест против бесправного положения женщины в браке. Один из этих романов и читает в драме Лермонтова баронесса (д. II, сцена 1).

[2] Цит. по книге Весина, стр. 515. Ср. характеристику светского молодого человека, данную Пушкиным в „Евгении Онегине", гл. I, особенно строфы IV, V, X—XII.

Ежели кто в важной находится должности, тому самая степень воспрещает лишнюю живость. Наконец, человек благовоспитанный сам знает, где и какой поклон сделать должно. От тех, которые никогда не обращали внимания, как прилично ходить, кланяться, ничего приятного ожидать нельзя". [1]

Усвоить всю гамму непринужденности светских манер человеку, принадлежавшему к другому кругу, было нелегко. В повести Н. Ф. Павлова „Именины" музыкант, вышедший из крепостных, рассказывает: „Я уже умел довольно смело предстать перед многочисленное заседание в гостиной. Когда я говорю „довольно смело", это значит, что я уже не ходил на цыпочках, что я уже ступал всею ногою, и ноги мои не путались, хотя еще не было в них этой красивой свободы, с которою я теперь кладу их одна на другую, подгибаю, шаркаю и стучу... Я мог уже при многих перейти с одного конца комнаты на другую, отвечать вслух; но все мне было покойнее держаться около какого-нибудь угла". [2] Но все „тонкое познание оттенков светскости" прикрывало собою полную душевную пустоту. „Знаете ли вы, что такое вполне светский человек? — пишет И. И. Панаев в одной из своих повестей (1834 г.). — Вы встречаете его в обществе в разных видах: или в франтовском фраке с желтыми перчатками или тросточкой, или затянутого в мундир, гремящего шпорами и махающего белым султаном. Светский человек — существо, дышащее только атмосферою гостиных, вздумайте лишить его этой атмосферы: он уничтожается, гибнет. Вы у него отняли жизнь... Светский человек ежедневно кружится без цели, около лжи, сплетней, напыщенности, предрассудков, прихотей, выдумок — словом, около всего толкучего рынка жалкой человеческой ничтожности и, наконец, одуревает от кружения... Он будто флюгер, вертящийся во все стороны по прихоти ветра и погибающий от ярости бури. В этом человеке постепенно стираются самобытность и чувства, верования и мысли, как стирается вычеканенная поверхность монеты от долгого употребления. Он имеет совершенно одинаковую с ней участь: истертый светский человек и истертая монета перестают быть в ходу, потому что начинают бояться их фальшивости... Он топчет в грязь все прекрасное, он

[1] „Правила для благородных общественных танцев, изд. учителем танцевания при Слободско-Украинской гимназии Людовиком Петровским", Харьков, 1825, стр. 25—26.

[2] Повесть изд. 1835 г. Цит. по переизданию: „Именины". Повесть Н. Ф. Павлова, СПБ. 1922, стр. 21.

смеется над всем благородным, он ни от чего не краснеет, он ничему не удивляется, он не хочет ничего чувствовать!.. Действия светского человека не имеют никакой определительности, никакой цели... Он безбожно растрачивает свою душу и не подозревает этой растраты. Порок и бесчувствие вкрадываются к нему без сознания и одолевают его без сопротивления. Он не злодей — это имя для него чересчур громко: он ничтожный раб случая, он жалкий поденщик моды". [1]

Молодые люди, прожигавшие жизнь на балах, маскарадах, в модных ресторанах, игорных домах, быстро проматывали свое состояние и, нуждаясь в деньгах, прибегали к займам у ростовщиков. К числу известных петербургских ростовщиков в эпоху, описываемую в „Маскараде", принадлежал некто Элькан — прототип лермонтовского Шприха — чиновник, тайный агент Третьего отделения, [2] мелкий литератор, широко известный в обществе, неоднократно служивший прототипом и других литературных произведений, упоминаемый мемуаристами. „Под именем Элькана, — пишет петербургский старожил В. Бурнашев, — известен сутуловатый, темнорусокудрявый, гладко выбритый, румяный, с толстыми яркокрасными губами, с огромными, всегда оскаленными зубами, смеющийся, веселый, постоянно чему-то радующийся господин в очках с черною оправою, встречаемый повсюду и почти одновременно, вечный посетитель всех театров, концертов, маскарадов, балов, раутов, dejeuners dansants (завтраков с танцами), загородных поездок, зрелищ всякого рода и сорта, господин-юла, неутомимый хлопотун, исполнитель возможных и невозможных (для деликатных и уважающих себя людей) поручений, всеобщий фактор, сводник, знакомый всему Петербургу, со всеми на cher ami, владеющий превосходно французским, немецким, английским, польским и итальянским языками, умеющий болтать и на многих других языках; что же касается русского языка, то этот Протей говорил на нем так чисто, так приятно, как не умеют говорить даже многие коренные русские люди". [3] В рассказе барона Брам-

[1] Собр. соч. И. И. Панаева, М. 1912, т. I, стр. 23.

[2] Третье отделение собственной его величества канцелярии — учреждение, ведавшее политическим сыском.

[3] Касьян Касьянов (В. Бурнашев). Наши чудодеи. СПБ. 1875, стр. 251. Возможно, что Элькан послужил прототипом и для Загорецкого з „Горе от ума". См. Н. Лернер. Один из героев Грибоедова и Лермонтова. Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу „Нива" за 1914 г., № 1.

беуса (Сенковского) Элькан изображен под фамилией Шпирха („Библиотека для чтения", 1834, т. VII), которой, лишь переставив одну букву, и воспользовался Лермонтов. „Шпирх, — читаем мы в этом рассказе, — есть микроскопическое создание, смуглое, бледное, тощее, сухое, без тела, без крови, без чувств, без сердца, без души. Вы всегда найдете его на каком-нибудь тротуаре. Это — домовой Невского проспекта... Шпирх... беспрестанно занят какими-то делами. Он француз в тех домах, где обожают французов, даже таких, как он, и немец с теми, кто бранит все французское. По воскресеньям и в большие праздники он бывает русский, по субботам он, вероятно, возвращается к своей подлинной нации, потому что в субботу вы нигде его не отыщете. У него все исчислено на рубли и копейки — погода, ум, грязь, жизнь, красота, знакомство, страсть и удовольствие..." [1]

Светский человек, подчинявшийся ритуалу своего круга, должен был (хотя бы ему и не хотелось) посещать званые вечера, балы, обеды и пр., часто презирая тех, кто его приглашал. Неполучение приглашения на какой-либо бал, куда был приглашен „весь свет", светский человек считал обидой. Характерный разговор на эту тему находим у Пушкина в одной из неоконченных повестей: „Что с тобой сделалось, Валериан? Ты сегодня сердит. — Сердит... — На кого? — На князя Горецкого. У него сегодня бал, а я не зван. — А тебе очень хотелось быть на его бале? — Ни мало. Чорт его побери с его балом. Но если зовет он весь город, то должен звать и меня. — Который это Горецкий? Не князь ли Яков? — Совсем нет. Князь Яков давно умер. Это брат его, князь Григорий, известная скотина. — На ком он женат? — На дочери какого-то целовальника, [2] нажившего миллионы... — Так ты очень дорожишь вниманием князя Григория, известного мерзавца, и благосклонностью жены его, дочери целовальника? — И конечно... Я человек светский и не хочу быть в пренебрежении у аристократии, из какой грязи, впрочем, ни была б она вылеплена... Мне дела нет ни до их родословной, ни до их нравственности. — Кого ты называешь у нас аристократами? — Тех, которые протягивают руку графине Фуфлыги-

---

[1] Ср. в „Маскараде" (д. I, сцена 1) характеристику Шприха, данную ему Казариным: „Человек он нужный, лишь адресуйся — одолжит. Какой он нации, сказать не знаю смело: на всех языках говорит" и т. д.

[2] Кабатчика.

ной. — А кто такая графиня Фуфлыгина? — Взяточница, толстая наглая дура". [1]

О необходимости для светских людей обязательно посещать те или иные вечера В. А. Соллогуб в повести „Жизнь светской женщины" пишет следующее: „Есть дома в петербургском большом свете, которые вошли некоторым образом в обязанность: в них никому не бывает ни приятно, ни весело; хозяевам надоели гости, гостям надоели хозяева, и, несмотря на то, никто не смеет отделаться от утомительного долга, составляющего нечто вроде утомительной службы: всякий член светского клуба стремится, скрепя сердце, в известный день недели потолкаться да позевать в эти тяжелые дома". [2]

К доблестям светского молодого человека относились его любовные связи, о которых свет, конечно, знал, но, если они не выходили за строго очерченные границы светской благопристойности, не осуждал. „По светским правилам, я мужу угождаю, а за женою волочусь" — говорит в драме Лермонтова князь Звездич (д. II, сцена 4). Это — одно из правил теории светского волокитства. Этой теории следовал и юный Онегин:

Как рано мог уж он тревожить
Сердца кокеток записных!..
Но вы, блаженные мужья,
С ним оставались вы друзья...

Иметь любовницей женщину, которая в свете держалась гордо и недоступно, среди светских ловеласов, хвастависшихся в кругу приятелей своими любовными похождениями, считалось особенным шиком. Колоритный рассказ на эту тему находится в воспоминаниях графа В. А. Соллогуба:

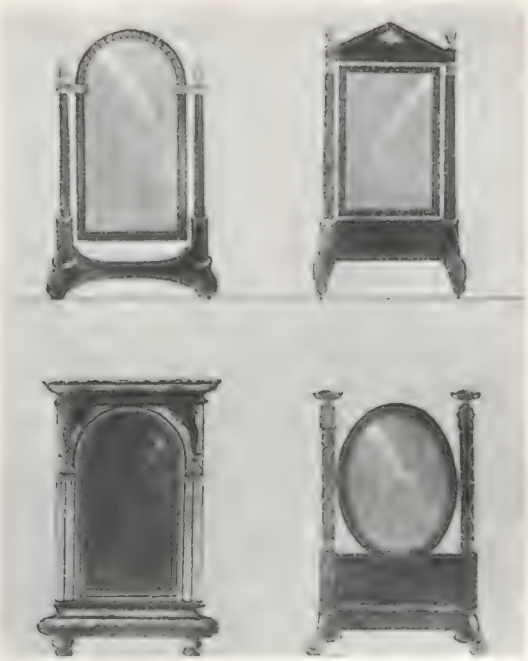
„Мы собрались однажды у X.; нас было человек шесть, все один другого моложе и впечатлительнее; заговорили о женщинах, как вдруг хозяин развалился на турецком диване, как-то особенно молодцевато стал раскуривать свою трубку и принялся нам рассказывать о своих любовных похождениях с княгиней Z., одной из самых красивых и модных женщин

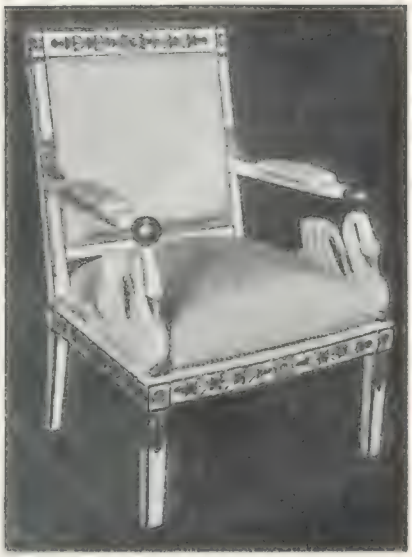
---

[1] Отрывок, печатающийся в соч. Пушкина под заглавием „На углу маленькой площади". Этот и другие отрывки из не оконченных Пушкиным повестей из светской жизни дают ценнейший материал для уяснения нравов и психологии светского общества 30-х гг. Такую же ценность представляет и неоконченный роман Лермонтова „Княгиня Лиговская".

[2] Соч. гр. В. А. Соллогуба, СПБ. 1855, II, стр. 186.

Образцы мебели





Образцы мебели

в Петербурге. Сначала мы слушали его с недоумением, потом один из моих товарищей вскочил и вне себя закричал:

„ — Это неслыханная подлость так отзываться о светской женщине!

„ — Послушай, однако... — выпрямляясь, перебил его хозяин.

„ — Да, да, — ближе еще подступая к нему, кричал Д. (мой товарищ), — и человек, так говорящий о женщине, не только наглец, он негодяй...

„ — Стреляться, сейчас, сию минуту!.. — кричал X".

На другой день состоялась дуэль, и X. был довольно опасно ранен.

„Дня через три, — продолжает Соллогуб, — я пришел все-таки к X. навестить его; он лежал весь бледный, с туго забинтованной ногой; увидав меня, он несколько сконфузился и протянул мне руку.

„ — Вот вам урок, — сказал я ему, указывая на его раненую ногу, — рассказывать о ваших победах.

„ — Ах, уж не говорите, — жалобно промолвил он, — тем более, что тут не было ни слова правды.

„ — Как, что вы говорите? — закричал я.

„ — Да разумеется, — все так же продолжал хозяин, — никогда у меня не было никаких таких похождений с светскими дамами, а княгиню Z. я даже в глаза никогда не видал". [1]

Светский человек больше всего боялся огласки, молвы, часто приукрашенной сплетнями, о том, что его честь скомпрометирована. Когда баронесса (д. II, сцена 3-я) говорит Звездичу, что Арбенин, честь которого он затронул, его убьет, Звездич спокойно возражает: „Арбенин в свете жил, — и слишком он умен, чтобы решиться на огласку". Однако кипение страстей не всегда считалось с „мнением света", и светская хроника изобилует драматическими историями, получившими самую широкую огласку. 1 января 1834 г. Пушкин записал в своем дневнике о скандале в семье ротмистра лейб-гвардии кирасирского полка, недавно женившегося на фрейлине Хилковой. „Скоро по городу разнесутся толки о семейных ссорах Безобразова с молодою своей женою. Он ревнив до безумия. Дело доходило не раз до драки и даже до ножа. Он прогнал всех своих людей, не доверяя никому. Третьего дня она решилась броситься к ногам госу-

[1] Граф В. А. Соллогуб. Воспоминания, М. 1931, стр. 328—330.

дарыни, прося развода... Государь очень сердит. Безобразов под арестом. Он, кажется, сошел с ума". Через пять дней Пушкин снова записал: „В свете очень шумят о Безобразовых. Он еще под арестом, жена его вчера ночью уехала к своему брату дивизионному генералу. Думают, что Безобразов не останется флигель-адъютантом". П. А. Вяземский, приятель Пушкина, в одном из своих писем к А. И. Тургеневу, сообщая об этой же „несчастной истории молодых и новобрачных Безобразовых", писал: „Она отправилась в Москву к брату своему, генералу; он посылается на Кавказ. Бешеная ревность овладела им с первого дня брака и до брака, так что он готов был на все неистовства и преступления. Бог знает, каких причин не выдумывают тому в городе, но я ничего не вижу в этом, кроме мономании его. Жаль ее сердечно... Вот все жаловались у нас на плоскую прозу нашего житья-бытья; ан напротив: романтическая поэзия воочию совершается и такая, что за пояс заткнет Гюго и Дюма. Ревность, кинжал, преступная любовь, все это теперь [стало] ходячею монетою нашего гостиного разговора, и все — вчерашние лица и вчерашние обстоятельства. Кто бы подумал, что бедная Люба Хилкова, холодная, благоразумная, мерная, образцовая льдинка Зимнего дворца, будет героинею подобной трагической повести. Вот те и браки по любви! Теперь никто из девушек не посмеет выйти замуж по любви. Денег ни гроша, и всего на все кинжал. Нет, брак по расчету вернее" („Остафьевский архив князей Вяземских", СПБ. 1899, т. III, стр. 255).[1]

Но если огласки нельзя было избегнуть, жертвы молвы спешили покинуть свет, уехать в другой город или в деревню, чтобы дать возможность утихнуть всем слухам и сплетням. В драме Лермонтова баронесса, после того как ее маскарадная интрига стала достоянием молвы, уезжает в деревню, а Звездич, честь которого запятнана отказом Арбенина драться с ним на дуэли, уезжает на Кавказ (д. III, сцена 1-я).

---

[1] В том же 1834 г. Пушкин занес в свой дневник и другую драматическую историю, получившую огласку в свете. „Некто Карцев [отставной поручик], женатый на парижской девке в 1814 году, развелся с нею и жил розно. На днях он к ней пришел ночью и выстрелил ей в лицо из пистолета, заряженного ртутью. Он под судом, она еще жива.

Повидимому, и сюжет „Маскарада" имеет своим источником подлинное событие. В 1835 г. цензор Ольдекоп в своем докладе о драме Лермонтова, между прочим, отметил: „Возможно, что вся пьеса основывается на событии, происшедшем в нашей столице" (М. Ю. Лермонтов. Полное собр. соч., изд. „Academia", 1935, т. IV, стр. 518).

Это бегство от молвы прочно держалось в традициях светской жизни. Так, после трагической смерти Пушкина его вдова, имя которой стало достоянием сплетен светских салонов, поспешила покинуть Петербург и уехать на два года в деревню.

МАСКАРАДЫ В ДОМЕ ЭНГЕЛЬГАРДА

Балы-маскарады в доме Энгельгардта занимали видное место в светской жизни Петербурга 30-х гг. Василий Васильевич Энгельгардт (1785—1837) — внук одной из сестер Потемкина-Таврического, отставной полковник (в молодости — член дружеского вольнолюбивого кружка „Зеленая лампа", в котором участвовал А. С. Пушкин), — по выражению П. А. Вяземского, „хорошо и всенародно был знаком Петербургу. Расточительный богач, не пренебрегающий веселиями жизни, крупный игрок, впрочем, кажется, на веку своем более проигравший, нежели выигравший, построитель в Петербурге дома, сбивающегося немножко на Пале-Рояль,[1] со своими публичными увеселениями, кофейными, ресторанами. Построение этого дома было событием в общественной жизни столицы".[2]

Дом Энгельгардта (он получил его в приданое за своей женой, дочерью петербургского богача Кусовникова) на углу Невского проспекта и Екатерининского канала (ныне д. № 30) в 30-х гг. служил местом встреч всей светской молодежи.[3]

В 1829 г. Энгельгардт получил привилегию на устройство публичных маскарадов. Но правом своим он пользовался всего шесть лет, так как дирекция императорских театров, получавшая большой доход от устройства своих маскарадов, не могла примириться с привилегией Энгельгардта, которая и была прекращена в 1835 г.[4]

Булгарин в газете „Северная пчела" (1830, № 17) описывает роскошь маскарадного помещения в доме Энгельгардта: „Вот храм вкуса, храм великолепия открыт для публики! Все, что выдумала роскошь, все, что изобрела утонченность обще-

---

[1] Пале-Рояль — старинный дворец герцогов Орлеанских в Париже; часть дворца с конца XVIII в. сдавалась под магазины, кафе, игорные дома и т. п.

[2] Соч. П. А. Вяземского, СПБ., 1878, т. I, стр. XVII—XVIII.

[3] А. Я. Яцевич. Пушкинский Петербург, Л. 1935, стр. 300—307.

[4] „Русский архив", 1885, № 9, стр. 150—151.

жития, соединено здесь. Тысячи свеч горят здесь в богатых бронзовых люстрах и отражаются в зеркалах, в мраморах и паркетах; отличная музыка гремит в обширных залах; согласные звуки певчих разносятся под позолоченными плафонами". Но в то же время Булгарин отмечает малолюдность маскарада и отсутствие подлинного веселья: „Мужчины, в черных фраках, без шляп, с важными и угрюмыми лицами, расхаживали по светлым, веселым комнатам, с любопытством посматривали на мебель, живопись, драпировку, как будто на аукционе или в комнатах, отдающихся в наем. Малое число дам, в костюмах обыкновенных, или в наряде, известном под именем капуцинской одежды, сидели чинно или прохаживались по комнатам. Знакомые, сходясь вместе, говорили друг другу: „Какие прелестные комнаты! Как жаль, что наша публика не пользуется предоставляемым ей удовольствием!" — и снова расходились, чтоб передвигаться из одной комнаты в другую". Причину чопорности энгельгардтовских маскарадов Булгарин усматривал в том, что на них не присутствуют дамы высшего общества: „Высшее общество, — писал он, — обязано участвовать в публичных забавах; это род его службы для угождения публике. Высшее общество приобретает чрез это уважение. Какая нужда, что в одной зале с вами может быть и купец, у которого вы берете товары, и честный ремесленник, трудящийся для удовлетворения всем прихотям? Разве вы не бываете с ними на гульбищах, в театре? Ах, боже мой! мы все живем под одним небом, на одной земле! И если человек низшего состояния, хорошего поведения, одетый благопристойно, побудет с вами несколько часов вместе, в одних комнатах, вы не только ничего не потеряете, но приобретете более уважения и доставите наслаждение многим... Между тем, какая масса публики приобретает лучший тон, благороднейшие приемы от этого смешения состояний".

Необходимо отметить, что большинство подобных заметок, печатавшихся в „Северной пчеле", было рекламного характера. И весьма вероятно, что призыв Булгарина к великосветскому обществу о посещении маскарадов у Энгельгардта имел одну цель: вообще рекламировать эти маскарады. Из заметки, напечатанной в следующем номере „Северной пчелы", видно, что на маскараде в доме Энгельгардта присутствовали представители великосветского общества: „Их королевские высочества, — герцог Александр Виртембергский и принц Альберт Прусский... Множество знатных дам и первостепенных военных, гражданских и придворных чиновников

Образцы мебели

Образцы мебели

составляли блистательное общество. Костюмы были прекрасны". Впрочем, и на этот раз Булгарин жаловался на малочисленность посетителей и объяснял это высокой входной платой (10 рублей). „Высокая цена, — писал он, — не есть средство, чтоб те не посещали маскерада,[1] которых бы не хотели видеть в обществе... Впрочем, в публичных собраниях, как в саду: роза не теряет своего достоинства, если в одной ограде с нею растет волчец". К концу 1830 г. входная плата на маскарады была снижена до 5 рублей.[2]

На энгельгардтовских маскарадах, пользуясь инкогнито, которое дает маска, бывали члены царской семьи — великие княгини. Бывал там и Николай I.[3] Эти маскарады — по словам одного из мемуаристов — „демократически соединяли верхи и низы Петербурга. Тут появлялись гордые графини и княжны — „Диана в обществе, Венера в маскараде"[4] — и легкомысленные жрицы мимолетных наслаждений".[5]

В словах князя (д. I, сцена 1-я): „Там женщины есть... чудо... И даже там бывают, говорят...", имеются в виду разные „высокопоставленные" посетители маскарадов.

По установившейся маскарадной традиции кавалеры и дамы говорили друг другу обязательно „ты". Дамы под масками, в домино или в каких-либо маскарадных костюмах, стремясь заинтересовать кавалера, интриговали его; знакомая, под маской, рассказывала ему о каких-либо его проделках, намекала, что ей известны те или иные его секреты и т. п. Чтобы не быть узнанными, маски изменяли голоса, манеры, походку. Мужчины на энгельгардтовских маскарадах бывали в большинстве случаев без масок.

Атмосферу, царившую на энгельгардтовских маскарадах, хорошо передает рассказ „Маскарад", напечатанный в журнале „Библиотека для чтения", 1839, т. XXXVIII.[6]

---

[1] Маскерад, как всюду в драме Лермонтова, — старинное произношение слова маскарад.

[2] „Сев. пчела", 1830, № 154.

[3] „Русская старина", 1899, № 9, стр. 656.

[4] Слова Арбенина (д. I, сцена 2-я), смысл которых: в обществе, в свете иная дама — горда, целомудренна и неприступна, а в маскараде, под маской, держится вольно и охотно идет на любовные интриги. (Диана — древнеримская богиня Луны, девственница, строго наказывавшая всякое оскорбление скромности. Венера — богиня любви и красоты).

[5] „Исторический вестник", 1911, № 5, стр. 548.

[6] Рассказ подписан именем „Неверин", повидимому, псевдонимом. В числе действующих лиц под именем Н-н в нем выведен А. С. Пушкин, принимающий участие в маскарадной интриге. Рассказ этот полностью перепечатан в журнале „Русская старина", 1913, № 4.

„Было одиннадцать. Первая комната Энгельгардтова дома пестрела разноцветными костюмами. Вдруг дверь в прихожую отворилась. Вошла дама в черной маске. Один из мужчин насмешливо спросил:

„— Beau masque (прекрасная маска), ты приехала одна?

„— Как можно, отвечала маска, покачивая головой, и оглянулась: старик мой тащится за мною. Вот он.

„В эту минуту, ничего не подозревая, вошел в прихожую какой-то почтенный генерал.[1] Бывшие там мужчины встретили его громким смехом, окружили и рассказали причину своей веселости. Генерал просил показать затейницу: ее уж не было.

„Между тем в зале уже начиналось движение; настал законный час непринужденной веселости. Маскарад одушевился; все старались любезничать; все шутили и позволяли шутить с собой.

„Маскарад, как известно, свет на изнанку. Мужчины скромничают и порой даже краснеют. Женщины бегают за мужчинами, шепчут им любовные признания, назначают свидания, упрекают в ветрености. Сходство между светом и маскарадом является только в том, что мужчины, и здесь и там, пленяясь сладкими словами, остаются в дураках.

„Одна маска, подцепив грозного воина, которого никогда не встречали в дамском обществе, таскала его из одной комнаты в другую, кружила по зале и до того расшевелила его воображение, что грозный воин посматривал на нее с любопытством и даже улыбнулся прежде, чем передал ее другому кавалеру.

„Другая морочила философа. И философ пустился догонять рассказчицу, которая открывала ему самые тайные его помышления и вовсе не философские замыслы.

„Некто, известный своим равнодушием к женскому полу, стоял одинок и смотрел насмешливо на эти женские сатурналии...

„Некоторые из самых сонливых, сдвинутые с своих подножий веселым разгулом маскарада, теряясь в этой путанице чинов и умов, пожимали плечами, уверяя, что маскарад в Петербурге — анахронизм. Прочие, посметливее, вникая в дух времени, схватывали налету сердца, блуждающие без цели, и были довольны собою".

---

[1] Следует отметить, что военные в маскарадах, как и на балах, присутствовали без сабель. Бывая в гостях, военные входили в комнату при оружии и снимали его по предложению хозяев. (В „Маскараде", д. II, сц. 4-я: Хозяин. Прошу-ка без чинов, снимите саблю и садитесь).

Приводим из этого же рассказа несколько маскарадных диалогов:

„— Благодарю вас, Алеко. Вы меня ободряете.

„— Не говори на маскараде никому „вы". Это противно закону. Здесь все братья. Для того и маска, чтобы уровнять сословия.

„— Бедный, как его прижали! — сказала маска пискливым голосом, — ты не уйдешь отсюда.

„Дальский оборотился.

„— Ты думаешь, beau masque, что мне нельзя уйти. Почему?

„— Ты ожидаешь, ищешь кого-то...

„— Кого же?

„— Одну особу, которую ты преследуешь на всех балах, на всех гуляньях.

„— Я никого не преследую.

„— Отговорки! Я не раз видела, как ты, задумчиво, в рассеянности, следил за нею.

„— Где же мы встречаемся с тобой?"

И другой диалог:

„— Твое имя! Прошу тебя, скажи, кто ты!

„— Угадай!

„— Не смею. Но ты так мила, так снисходительна, что верно не откажешь мне в счастии увидеть тебя без маски.

„— Изволь.

„— Место?

„— Михайловский театр.

„— День?

„— Будущая среда.

„— Знак?

„— Во время антракта я уроню в партер афишку.

„— А я могу ли тебе ее вручить?

„— Если ты меня узнаешь, почему же нет!..

„— Позволь мне проводить тебя до кареты.

„— О, нет! Это противно законам маскарада".

КАРТОЧНАЯ ИГРА

Карточная игра в начале XIX в. в России была развита в высшей степени, особенно в среде дворянско-помещичьей, военной и чиновной. В клубах, трактирах, игорных домах проигрывались целые состояния. Правительство, не запрещая „коммерческих" игр в карты, боролось с играми азартными.

„С крайним неудовольствием, — сказано в „высочайшем" указе петербургскому военному губернатору в 1801 г., — доходит до сведения моего, что карточная азартная игра, многими законами запрещенная и никаким благоучрежденным правительством нетерпимая, к сожалению, производится в здешней столице без зазору и без страху. Признавая зло сие вреднейшим в своих последствиях, нежели самое открытое грабительство, коего она есть благовидная отрасль, и зная сколь глубоко, при малейшем попущении, может пустить свои корни в сих скопищах разврата, где толпа бесчестных хищников, с хладнокровием обдумав разорение целых фамилий, из рук неопытного юношества или нерасчетливой алчности, одним ударом исторгают достояние предков, веками трудов уготованных и ниспровергая все законы чести и человечества без угрызения совести, и, с челом бесстыдным, нередко поглощают даже до последнего пропитания семейств невинных, — я признаю справедливым обратить всю строгость закона на сие преступление и, дабы остановить в самом начале гибельные его действия, повелеваю вам неослабно иметь бдение и наблюдение, дабы запрещенные игры отнюдь и нигде не были производимы, и чтоб вы, приняв все меры к открытию такового действия, где бы ни таились виновные в оном, без всякого различия мест и лиц, приказали брать под стражу и отсылать к суду, донося мне в то же время об именах их сообщников". Во все клубы, собрания и трактиры было сообщено, что „государь император высочайше повелеть соизволил обратить особенное внимание на карточные игры в столице, в особенности же на игру *экарте* и предупреждать и удалять по возможности из общества всякий повод к порокам. А как в обществах образованных повод такой весьма легко представляется в карточной игре, то всякое ограничение сей забавы составляет несомненную пользу для самого общества, и его величеству остается желать, чтобы как в обществах публичных, так и в собраниях частных, всякого рода карточные игры были употреблены не иначе, как препровождением времени: игра же производилась бы и по цене самой умеренной, так, чтобы не могла ни возбудить корысти, ни клониться к расстройству состояния участвующих в оной. Особенно же государю императору желательно, чтобы все служащие елико возможно реже занимались игрою, которая часто отвлекает их от полезных по службе занятий".[1]

[1] „Русская старина", 1899, т. 97, стр. 549—550.

Часы времен Империи

Деталь ножки стола

Моды 30-х годов XIX в.

Однако, несмотря на подобные правительственные постановления, азартная карточная игра, особенно в Москве и Петербурге, цвела пышным цветом.[1] Описывая жизнь петербургского светского общества 30-х гг., современник пишет: „Можно положительно сказать, что семь десятых петербургской мужской публики с десяти часов вечера играет в карты..." Имея в виду широкое распространение „коммерческой" игры, современник поясняет: „Она высока до того, что может по справедливости быть названа азартною". „Потребность игры, — продолжает он, — столь привычна, что в некоторых кругах без дальнейшего рассмотрения уже прямо оценивают достоинство многих словами: *он играет, он не играет*; трудно ли, что в эти круги сперва незаметно пробрались, потом дружески расположились люди, которые никогда, может, не были бы впущены, если б они не играли по большой" (А. Башуцкий. Панорама Санктпетербурга, 1834, III, стр. 93; 106—107).[2]

„Нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас,— писал П. А. Вяземский, — в русской жизни карты одна из непреложных и неизбежных стихий... Страстные игроки были везде и всегда. Драматические писатели выводили на сцене эту страсть со всеми ее пагубными последствиями. Умнейшие люди увлекались ею... Пушкин, во время пребывания своего в Южной России, куда-то ездил за несколько сот верст на бал, где надеялся увидеть предмет своей тогдашней любови. Приехав в город, он до бала сел понтировать и проиграл всю ночь до позднего утра, так что прогулял все деньги свои, и бал, и любовь. Богатый граф Сергей Петрович Румянцев, блестящий вельможа времен Екатерины, человек отменного ума, большой образованности, любознатель по всем отраслям науки, был до глубокой старости подвержен этой страсти, которой предавался, так сказать, запоем. Он запирался иногда дома на несколько дней с игроками, проигрывал им баснословные суммы и переставал играть впредь до нового

---

[1] В 30-х гг. азартная игра в карты каралась иногда очень сурово: карточных игроков, наблюдение за которыми имело Третье отделение, заключали в Петропавловскую крепость. Об этом упоминает Лермонтов в вариантах к „Маскараду":

За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозится нам
И Петропавловская крепость.

(М. Ю. Лермонтов. Полное собр. соч., изд. „Academia", 1935, т. IV, стр. 521).

[2] По сообщению газеты „Северная пчела" (1841 г., № 53) в 1836 г. было выпущено в продажу 165 326 дюжин карточных колод.

запоя. Подобная игра, род битвы на жизнь и смерть, имеет свое волнение, свою драму и поэзию. Хороша и благородна ли эта страсть и эта поэзия, это другой вопрос. Один из таких игроков говаривал, что после удовольствия выигрывать, нет большего удовольствия, как проигрывать...“ [1]

Пушкин в разговоре с приятелем своим Вульфом однажды сказал: „Страсть к игре есть самая сильная из страстей“. [2] В другом разговоре, с англичанином Томасом Рейке, поэт выразился еще решительнее: „Я предпочел бы лучше умереть, чем не играть“. [3]

Эта „самая сильная из страстей“, нередко приводящая человека к гибели, — один из основных мотивов „Маскарада“ (д. I, сцена 1-я, Арбенин: „Я здесь давно знаком“; „Два средства только есть...“. Д. II, сцена 2-я. Казарин: „Тут все сквозь душу переходит...“ и пр.). Азартная игра, „род битвы на жизнь и смерть“, всецело овладевая человеком, делала его профессиональным игроком, живущим исключительно интересами карточной игры, создавшим из нее свой промысел. Жажда верного выигрыша заставляла такого игрока прибегать в игре к разнообразным обманам, делала из него шулера. Шулерские приемы были весьма разнообразны. Широкое употребление имели разного рода фальшивые тасовки карточной колоды и передергиванья. Передернуть карту — особый прием, с помощью которого при сдаче карт или вскрытии запечатанной колоды одна карта заменяется другой или кладется вниз колоды. На крапе — оборотной стороне карт — наносились незаметные для постороннего глаза знаки, особые для каждой карты, или изнанка карт покрывалась наколами, сделанными тонкой иглой. Для игры „наколотыми“ картами шулера подпиливали кожу на пальцах, чтобы сделать их более осязательными. Все шулерские приемы требовали особой ловкости рук, которая достигалась долгими упражнениями. „Надо... годы употребить на упражненье рук“ — говорит Арбенин (д. I, сцена 1-я). „Подобное искусство не может приобресться, не быв практиковано от гибкого юношества“ — говорит шулер в комедии Гоголя „Игроки“.

---

[1] П. А. Вяземский. Выдержки из старой записной книжки, „Русский архив“, 1872, стр. 2252—2253.

Небезинтересно отметить, что Лермонтов не был азартным игроком. По словам мемуаристов, он играл редко. (См. П. Е. Щеголев. Книга о Лермонтове, Л. 1929, т. I, стр. 162; т. II, стр. 184).

[2] Дневник А. Н. Вульфа, „Русская старина“, 1899, № 4, стр. 43.

[3] „Пушкин и его современники“, Л. 1927, вып. XXI—XXII, стр. 106.

Помимо знания разнообразных плутней („всех тонкостей" — слова Арбенина), применяемых в игре, профессиональный игрок должен был быть отличным психологом и актером, умеющим играть, смотря по обстоятельствам, различные роли. В любопытной книге, изданной в 1826—1827 гг., „Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытые хитрости карточной игры" [1] старый шулер, поучая молодых, говорит им следующее (стр. 27—30): „Глупец не может быть игроком: к сему способен только человек хитрый, ловкий и бессовестный. Он должен быть проницателен, осторожен, предусмотрителен и скромен касательно своего искусства. Должен иметь поверхностные сведения обо всех приятных искусствах и даже об науках; ему надлежит вести рассеянную жизнь, знать все любопытные городские новости, показывать во всем вид знатока, казаться охотником до лошадей, собак, ружья и пр., хотя бы внутренно того не терпел. Он должен быть, смотря по обстоятельствам, шалуном, философом, мотом, экономом, нежным, сердитым, вспыльчивым, мягкосердечным, добронравным, великодушным, а иногда даже дураком. Игрок должен иметь привлекательную наружность, острое зрение, проворство в пальцах, должен уметь приятно и замысловато объяснять свои мысли, во всех поступках оказывать ловкость, любезность, хороший тон светского человека; он не должен быть стыдлив и не терять присутствия духа, когда заметят его действия в игре. Все хорошо, лишь бы удалось — есть девиз его, и потому он не должен пренебрегать для предрассудков народных [2] никакими средствами, через которые может до-

---

[1] В предисловии к ней издатель пишет, что книга является записками, которые он получил от одного из своих приятелей. В них „читатели увидят ясное и подробное изображение жизни, правил и постыдного искусства игроков... Раскрывая постепенно все хитрости их до последних даже изобретений... я надеюсь предостеречь многих от обманов сего класса людей, а некоторых, может быть, удастся совершенно отвратить от содружества с игроками, которое обыкновенно бывает гибелью для неопытных". Газета „Северная пчела" (1827, № 143) в рецензии на эту книгу писала, что сочинитель ее „имеет полное право на признание всех благонамеренных соотечественников. Открывая плутни адского ремесла, он предостерегает неопытных искателей счастия в игре, хотя, — замечает рецензент, — книга ни мало не подействует на закоренелых бездельников, которых, к несчастью, довольно развелось в нашем отечестве". Книга эта имела большой успех. Один из игрецких анекдотов, в ней приведенных, использовал Гоголь в комедии „Игроки".

[2] Так на языке игроков назывались честность, добродетель, великодушие и т. п. (примеч. автора книги „Жизнь игрока").

стигнуть своей цели. Таковой только способен сделаться славным игроком!" То же самое говорит и Арбенин: „Но чтобы здесь выигрывать решиться, нам надо кинуть все: родных, друзей и честь... Все презирать: закон людей, закон природы... И не краснеть, когда вам скажут явно: „подлец!" (д. I, сцена 1-я).

К шулерским приемам прибегали не только темные личности, которыми изобиловал мир игроков, но и люди светские, титулованные. Таков был, например, дальний родственник А. С. Пушкина, князь Алексей Ник. Оболенский, — по выражению современника, „человек без правил, но не без ума". Он постоянно вел крупную игру. Однажды Пушкин пришел к Оболенскому просить взаймы. „Он застал его за игрою в банк. Оболенский предлагает ему играть. Не имея денег, Пушкин отказывается, но принимает вызов Оболенского играть пополам. По окончании игры Оболенский остался в выигрыше большом и, по уходе проигравшего, отсчитывая Пушкину следующую ему часть, сказал: „Каково! Ты не заметил, ведь я играл наверное". Как ни нужны были Пушкину деньги, но, услышав это, он, как сам выразился, до того пришел вне себя, что едва дошел до двери и поспешил домой". [1]

К игре „наверное" часто прибегал и другой прославленный игрок того времени, граф Федор Иванович Толстой, прозванный Американцем. [2] „Граф, вы передергиваете, — сказал ему кто-то, играя с ним в карты,—я с вами больше не играю. — Да, я передергиваю, — сказал Федор Иванович, — но не люблю, когда мне это говорят. Продолжайте играть, а то я размозжу вам голову этим шандалом. — И его партнер продолжал играть и... проигрывать". На чей-то вопрос: „ведь ты играешь наверняка?" Толстой отвечал: „Только дураки играют на счастье". Но, кроме передергиванья, Толстой пользовался в игре и психологическими наблюдениями. „Поиграв несколько времени с человеком, — рассказывает Булгарин, — Толстой разгадывал его характер и игру, по лицу узнавал, к каким мастям или картам он прикупает, а сам был тут для всех загадкой, владея физиономией по произволу. Такими стратегемами он разил своих картежных совместников". [3]

---

[1] „Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым", М. 1925, стр. 46.

[2] В IV действии комедии Грибоедова „Горе от ума" он обрисован в образе „ночного разбойника" и дуэлиста, нечистого на руку.

[3] С. Л. Толстой. Федор Толстой - Американец, М. 1926, стр. 39—41.

„В старину было немало бар, принадлежавших к высшему кругу общества, с которыми даже в коммерческие игры садились играть не иначе, как с условием, чтобы они никогда не тасовали и не сдавали карт, и они покорялись этому требованию с величайшим хладнокровием". [1]

Профессиональные карточные игроки являлись содержателями игорных домов. В конце 20-х и начале 30-х гг. в Петербурге, — рассказывает Пыляев, — был известен некто Долгашев, „очень загадочная и непонятная личность, самый искуснейший игрок... Квартира этого Долгашева была в Морской, отделана очень роскошно и изящно и полна всевозможными редкостями... Он хорошо знал, что наши благородные игроки с тугими бумажниками любят комфорт и покой для того, чтобы их занятие вышло как можно изящнее. На этот высший тон игры и избранное общество очень манится, в особенности разные зажиточные интенданты, купцы, банкиры, которые, после денег, всегда больше всего гоняются за избранным обществом... Долгашев имел вид барина, всегда со вкусом хорошо одетого, он называл себя фридрихсгамским первостатейным купцом... В течение своего более полутора десятка лет пребывания в Петербурге Долгашев обманул и обыграл многих богатых и небогатых людей". [2]

Обстановка комнат, где происходила игра, была более или менее традиционна, отличалась только степенью роскоши. Беллетрист А. С. Афанасьев-Чужбинский, [3] изображая роскошный игорный дом в Петербурге более позднего времени, дает следующее описание игорной залы: „Это была длинная зала в два света с тяжелыми шелковыми драпри, стены которой украшались превосходными копиями с редких картин в золоченых затейливых рамах. Посредине стоял длинный резной дубовый стол на массивных ножках, обитый зеленом сукном и обставленный восемнадцатью стульями с высокими спинками... и одним широким креслом, на котором сидел хозяин, когда отправлял обязанности банкомета. По краям стола сделан был довольно глубокий желобок с перегородками против каждого понта (понтера) для склада золота, и перед

---

[1] М. И. Пыляев. Старый Петербург, СПБ. 1887, стр. 411.

[2] М. И. Пыляев. Старое житье, СПБ. 1892, стр. 49—50.

[3] В романе „Петербургские игроки" (Собр. соч., СПБ. 1891, т. V, стр. 202—23). Романы Афанасьева-Чужбинского (1817—1875) „Петербургские игроки" и „Рыцари зеленого поля", хотя в них изображена эпоха более поздняя, 50-е—60-е гг., дают чрезвычайно ценный материал для изучения быта и нравов игроков.

каждым же стояла серебряная пепельница. Дальше, в двух углах, находились столы меньшего размера, но приспособленные для игры на случай значительного стечения публики. По обеим сторонам главного стола, у стен на широких пьедесталах, стояли по одной искусно сделанной фигуре в рост, представляющей коленопреклоненную красавицу с серебряным подносом в руках. На этих подносах имелись для желающих кувшины с сельтерской водою, бутылки с шампанским и другими винами и ликерами, и стаканы... Кроме люстр со множеством свечей, спускавшихся с потолка, по стенам висели густые бра, а на всех столах стояли роскошные канделябры, в которые вправлялось по пятнадцати свечей елкою, так что в игорной зале свет равнялся дневному, но не мешал глазам, потому что из всех снарядов падал сверху".

Шулера обычно действовали компаниями. „Одному, — пишет Пыляев, — играть рискованно и, в случае разоблачения проделки, за него некому вступиться и принять его сторону в споре, ему необходимы помощники. В игре в банк и ей подобных один — его кажущийся антагонист; если нужно, он скажет „атанде" (подождите, не делайте ставки); если товарищ-банкомет забыл число прометанных абцугов, он ловко напомнит и т. д. Другой товарищ — его дольщик; он держит банк с ним пополам, значит имеет право прометать за него или дать ему другую колоду... он его поправит; он сидит рядом с банкометом, и на него никто не обращает внимания... Товарищество в шулерах необходимо: они связаны общим интересом, и каждое лицо необходимо в компании. Один — техник, он неуловимо делает держки, вольты и проч.; другой имеет дар завлекать, дружиться и „путать"; третий отлично живет, имея богатую квартиру с приманками для пижонов; четвертый обладает талантом пронюхать, у кого можно выиграть; пятый всегда в деньгах, у него хорошее знакомство" и т. д. [1]

Богатство, светский лоск и широкие связи с аристократическим миром были ценными качествами для шулера. Под маской богатства и светскости трудно было разглядеть его настоящее лицо. Поэтому Казарин и мечтает о том, чтобы втянуть в свою компанию Арбенина, который и богат, и имеет покровительство у знати, и искусен в карточной игре (д. II, сцена 1-я).

---

[1] М. И. Пыляев. Старое житье, стр. 50.

Одной из распространенных азартных игр в 30-х гг. был банк или штосс. Сущность этой игры в цитированной уже книге „Жизнь игрока“ объяснена в таком диалоге между землемером Дуралевичем и рассказчиком-игроком. Дуралевич не знал „что ставить на карту“. — „Это очень просто, — возразил я, — выдерни наудачу какую-нибудь, положи ее на стол, а на нее наклади сколько хочешь денег. Я из другой колоды буду метать две кучки; когда карта, подобная твоей, выйдет на мою сторону, то я беру твои деньги, а когда выпадет на твою, то ты получаешь от меня столько же, сколько ставил на свою карту“.

Тот, кто ставил деньги на карту, назывался понтером, метавший карты — банкометом.

Сторона банкомета — правая, сторона понтера — левая. Играть семпелем — ставить один простой куш, не увеличивать суммы ставки. Ва-банк — сумма, равная поставленной банкометом. Убитая карта — проигравшая. Притузить туза — убить другой картой. Мастак — мастер своего дела, искусник. Гнуть пароли или просто гнуть — увеличивать ставку вдвое. Обрежется или обдернется говорят про того, кто ошибется, поставит не на ту карту, на которую задумал сделать ставку. Баста — обычное значение: довольно, будет. Половина — половинные ставки, — двое понтируют против банкомета пополам. Транспорт — три куша, ставка увеличенная втрое. [1]

„Я в картах суевер“ — говорит Казарин (д. II, сцена 2-я). Среди карточных игроков существовал ряд примет. Например, проиграв три раза одному и тому же лицу, не следовало продолжать с ним игру, но в случае неизбежности этого суеверие предписывало переменить стул или вести игру в другой комнате и т. п. [2]

---

[1] Здесь объяснены главным образом те термины карточной игры, которые встречаются в тексте „Маскарада“. Упоминаемый в д. I, сц. 1-й Ванька-Каин (слова 1-го понтера: „Не по нутру мне этот Ванька-Каин“) — знаменитый в первой половине XVIII в. московский вор и сыщик. Будучи сыщиком, он завел у себя в доме игорный притон, где в ходу были всякие „хитрости“ и фальшивые деньги. (В. О. Михневич. История карточной игры на Руси, „Историч. вестник“, 1901, № 2, стр. 583—586). Имя Ваньки-Каина стало нарицательным, обозначающим ловкого и наглого вора.

[2] Коран, виста, или Собрание всех правил сей игры. СПБ. 1832, стр. 71.

ДУЭЛЬ

Дуэль или заранее условленный поединок — обычай западный, занесенный в Россию в петровскую эпоху. Обычай этот возник из веками слагавшегося понятия дворянской чести. На русской почве, как и на Западе, это понятие прививалось в дворянской среде с детства мальчику, росшему с сознанием, что он не может перенести оскорбление и что смыть это оскорбление он должен кровью, т. е. в поединке (д. II, сц. 4-я. Князь: Кровь ваша, ваша кровь лишь смоет оскорбленье. Д. IV, сц. 1-я. Князь: Ждут пистолеты, спор наш не решен).

На почве этого усердно культивировавшегося чувства сословного достоинства развивалась щепетильность, в силу которой „молодежь поставляет себе долгом и обязанностью ничего не извинять. Отсюда происхождение частых дуэлей, которые существовали в первую половину XIX столетия и поводы к которым доходили до глупости и даже до пошлости".[1]

Русское законодательство с XVIII века неустанно боролось с дуэлями. В описанную в „Маскараде" эпоху в России действовал свод законов 1832 г., впитавший в вопросах дуэльного права постановления „Патента о поединках и начинании ссор" 1716 г. и манифеста 1787 г. Консервативность русского законодательства привела к тому, что в 1830-х гг. еще существовал пункт петровского дуэльного права: „и ежели случится, что оба или один из них (дуэлянтов) в таком поединке останется (т. е. будет убит), то их по смерти за ноги повесить". Разумеется, закон этот не применялся, и участникам дуэли реально не грозила смертная казнь. Военных обычно переводили в воинскую часть в район военных действий (в 1830-х г. на Кавказ), иногда разжаловали в солдаты или же из гвардейских частей переводили в армейские. Убивший на дуэли, кроме того, присуждался к „церковному" покаянию.[2]

---

[1] Н. Дубровин. Русская жизнь в начале XIX столетия, „Русская старина", 1899, № 1, стр. 543.

[2] Д. I, сц. 1-я. Арбенин: А этот маленький каков?.. С крестом и табакеркой? Казарин: Семь лет он в Грузии служил, иль послан был с каким-то генералом, из-за угла кого-то там хватил, пять лет сидел он под началом и крест на шею получил. — Здесь речь идет о каком-то военном сомнительной репутации. Он был послан в Грузию в свите какого-то генерала; там он совершил убийство, может быть, убил кого-то на дуэли,

Моды 30-х годов XIX в.

Моды 30-х годов XIX в.

Кары по закону не могли, однако, пресечь распространения дуэлей, которыми 1820-е — 1830-е гг. были особенно богаты. Дрались на дуэли из-за женщин, из-за карточных ссор, иной раз из-за пустого слова, воспринятого как дерзость.

В описываемую эпоху выработался тип русского б р е т т е р а, т. е. задиры, не только не упускавшего случая драться, но прямо его вызывавшего искусственно создаваемыми поводами. В условиях русской реакции конца александровской и николаевской эпохи такая удаль, желание постоянно ставить жизнь на карту, часто объяснялась невозможностью развернуть силы на ином поприще. Черты бреттерства заметны были, например, в Пушкине в первый период его петербургской жизни и кишиневской ссылки. Славились как дуэлянты декабрист Якубович [1] и Ф. И. Толстой-Американец, убивший на дуэли 11 человек. [2]

Бреттеры относились к поединку как к своего рода спорту и постоянно тренировались в стрельбе. Образ такого бреттера дан Пушкиным в „Выстреле". „Главное упражнение его [Сильвио] состояло в стрельбе. Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные. Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил". [3]

Русские дуэлянты пользовались преимущественно западной литературой. В эпоху „Маскарада" особенно была популярна книга B r i l l a t S a v a r i n. Essai historique et critique sur le duel, Paris, 1819.

Дуэльная практика нормировалась дуэльными к о д е к с а м и, в которых устанавливались принципиальные положения о поединке и давались практические правила дуэльной процедуры.

Дуэль, согласно кодексу, должна была „решать недоразумения между отдельными членами общей дворянской семьи, не прибегая к посторонней помощи". Дуэль могла происхо-

---

нарушив правила дуэльного кодекса; был приговорен к церковному покаянию, пять лет находился под началом, т. е. под надзором духовной власти, но, нисколько не пострадав по службе, получил „крест на шею", т. е. орден „св. Владимира" или „св. Анны". Вероятно, и табакерка была получена им в награду; табакерки, часто очень ценные, золотые, украшенные драгоценными камнями, были обычной „высочайшей" наградой.

[1] П. А н н е н к о в. Пушкин в Александровскую эпоху, СПБ. 1874, стр. 66.

[2] С. Л. Т о л с т о й. Федор Толстой-Американец, М. 1926.

[3] Арбенин (д. I, сц. 1-я) спрашивает одного из модных франтов: „Конечно, он герой не в деле и мастерски стреляет в цель?" Т. е. он герой не на войне, не в бою (в „деле"), а в дуэльных историях.

дить „только между равными", т. е. лицо не дворянского сословия не могло ни вызывать, ни быть вызванным на дуэль.

Оскорбленный должен был требовать сатисфакции, или удовлетворения, т. е. вызвать на дуэль. Не потребовать удовлетворения в случае оскорбления значило обесчестить себя. (Д. III, сц. 1-я. 4-й гость: ...выиграл, — да, видно, не путем и получил пощечину. 5-й гость: Стрелялся? 4-й гость: Нет, не хотел. 3-й гость: Каким же подлецом он показал себя... 5-й гость: Отныне не знаком я больше с ним).

Оскорбивший должен был дать удовлетворение, т. е. принять вызов. (Д. II, сц. 3-я. Князь: Я обязан драться, я виноват пред ним — его я тронул честь. Д. II, сц. 4-я. Арбенин: ...и обольстителя с пощечиной оставил. Князь: Да это вовсе против правил).

Если оскорбленный вызывал оскорбителя и вызов его принят не был, он считался навеки обесчещенным. (Д. II, сц. 4-я. Князь: О, я вас заставлю драться!.. О, где ты, честь моя? Д. IV, сц. 1-я. Князь: А я? Навек лишен спокойствия и чести).

Насколько государство строго боролось с дуэлями, настолько общественное мнение зорко следило за тем, чтобы от дуэлей не уклонялись. В военной среде подобные дела разбирались обществом офицеров, оберегавших „честь мундира". (Д. I, сц. 1-я. Казарин: Он из полка был выгнан за дуэль или за то, что не был на дуэли).

Вызов на дуэль бывал устный или письменный. В последнем случае он назывался картель. (Д. II, сц. 3-я. Князь: Ну, правс, глаз особый нужен, чтоб в этом увидать картель).

Обычно картель передавался секундантом, уполномоченным оскорбленного. Он же совместно с секундантом оскорбителя вырабатывал условия дуэли.

Оскорбленный имел право выбора оружия, которое могло быть огнестрельным — пистолеты — или холодным — рапиры, шпаги, сабли. (Д. II, сц. 4-я. Князь: Стрелялись? Арбенин: Нет. Казарин: Рубились? Арбенин: Нет, нет).

В 1830-х гг. в ходу были пистолеты работы известных в то время оружейников Кухенрейтера и Лепажа. (Д. II, сц. 3-я. Князь: Возьмут Лепажа пистолеты).

Секунданты устанавливали время и место встречи, число и последовательность выстрелов, дистанцию, т. е. расстояние, на котором надо было стрелять, сходясь к барьеру (границе, разделявшей противников). (Д. II, сц. 3-я. Князь: Отмерят тридцать два шага).

МОДЫ

В России 30-х гг. законодателями мод были представители петербургского света, вызывавшие робкое подражание Москвы и провинции.

Для самого же Петербурга непреложным образцом в вопросах вкуса был Париж. Вот что в 1834 г. пишет о модах обозреватель петербургской жизни: „Женщины одеваются со вкусом и роскошью; все производимое европейскими мануфактурами тотчас же получается здесь, или, по образцам иностранным, переделывается на наших фабриках. Мода, с быстротой молнии достигшая Петербурга, утверждает в нем свои законы, часто вопреки возможности, рассудка и совершенно противоположно требованиям климата"...[1]

Петербургская светская женщина, согласно эстетике этого времени, отличается томной бледностью.

Румянец в 30-х гг. накладывали одни старухи, еще помнившие требования екатерининского века. (Д. III, сц. 2, вых. 1-й. Нина: Но в Петербурге кто не бледен, право? Одна лишь старая княжна, и то — румяны!).

Общий силуэт женщины 30-х гг. иной, чем у женщины александровской эпохи, перехватывавшей фигуру высоко, под самой грудью. Уже в середине двадцатых годов граф Нулин на вопрос Натальи Павловны: „Как тальи носят?" — отвечает: „Очень низко". В тридцатых годах талия обозначена модой на своем естественном месте, но естественный перехват фигуры чрезвычайно усиливается корсетом, туго затянутым. (Д. III, сц. 2-я, вых. 1-й. Нина: Мне что-то дурно: верно от корсета).

„Здесь вы встретите такие талии, какие вам не снились никогда, — восклицает Гоголь, описывая петербургских модниц этой эпохи, — тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства".[2]

Иллюзия таких необычайно тонких талий поддерживалась еще тем, что плечи искусственно расширяли, вшивая рукав,

---

[1] Панорама Санктпетербурга, III, СПБ. 1834, стр. 65.
[2] Гоголь. Невский проспект.

пышный и собранный, значительно ниже плеча. В том же „Невском проспекте" Гоголя читаем: „А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина".

Газета „Северная пчела" сообщала в октябре 1834 г. (№ 232), что „при всех вообще костюмах, в неглиже, в параде, дамы носят манжеты на руках, которые выставляются из-под рукавов и закрывают кисть до половины".

Юбки были длинны и пышны, что также подчеркивало узкую талию.

В гардеробе нарядной женщины для утра имелся легкий пеньюар, поверх которого накидывалась шаль.

Панаев в рассказе „Она будет счастлива" описывает героиню „в простом утреннем пеньюаре", скрывающуюся „под длинной шалью". (Д. III, сц. 2-я. Нина: Дай мне шаль).

Шали делались шерстяные и шелковые, вышитые и с тканым рисунком. В моде были турецкие шали. Их носили и вне дома.

Для дневных выходов и визитов носили закрытые, строгие платья, называвшиеся рединготами.

Гоголь в „Невском проспекте" пишет: „Все, что ни встретите на Невском проспекте — все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках... дамы в розовых, белых и бледноголубых рединготах".

При рединготах дамы носили ридикюли — кожаные мешочки с необходимыми туалетными принадлежностями.

Вот как Загоскин в 30-х гг. описывал содержание ридикюля: „Посмотрите, что в этом ридикюле... Во-первых, белый батистовый платок; на одном углу вышиты... французские буквы S и L. Что далее? Желтая атласная ленточка... черепаховая бонбоньерка с мятными лепешечками... хрустальный флакончик со спиртом... уксус четырех разбойников [модная в то время марка туалетного уксуса]... Ого!.. C'est du bon genre! (это хороший тон)... Слабые нервы, плохой желудок — все признаки женщины хорошего общества".[1] Ридикюли имели фасон мешочка на сдержке. Герой повести Загоскина даже подумывает о том, чтобы применить его в качестве кисета для табака. (Д. II, сц. 1-я, вых. 4-й. Нина вынимает браслет из ридикюля).

---

[1] М. Н. Загоскин. Тоска по родине.

Моды 30-х годов XIX в.

Моды 30-х годов XIX в.

Каждая модница должна была еще иметь вечерние платья, закрытые — для вечеров без танцев и открытые — для балов.

Вот описание таких платьев из „Библиотеки для чтения“ 1834 г. „Новая материя по имени старо-новая, nouvelle-ancienne одерживает верх над прочими: это тафта с тканными цветными узорами во вкусе наших прабабушек. Другая модная материя называется персидская тафта, tafetas persan: она бывает беломолочнистого или лимонного цветов, с букетами роз, редко набросанными. Бальные платья делаются все из белого крепа или тюля, с шитыми цветами в том же роде. На вечерах бархатные платья высокие, до самой шеи, считаются отлично благородными — parfaitement comme il faut“. На балах дамы носили искусственные цветы, и в прическах и на платьях.

„Атласные шитые эшарпы [1] и прошлогодние длинные пелерины вытеснили соболи и пуховые хвосты, боа, которые совсем не в моде. Все почти дамы носят меховые муфты, атласные, гладкие, или печатные узорчатые, или шитые, с двумя бантами из лент по концам“.

В качестве верхней одежды женщины носили теплые капоты (пальто) или, когда не холодно, — плащи.

Вот образец описания их из журнала „Библиотека для чтения“ за зимние месяцы 1834 г.

„Вот прекрасный наряд для гулянья, простой и благородный: теплый капот на вате, из штофной материи синего цвета, разрезанный сбоку и завязанный атласными лентами; шляпка бархатная темножелтая; ботинки, застегнутые пуговками, и соболья муфтка“.

„Если кто хочет сшить себе плащ истинно отличный, барский, такой, под который не могла бы подделаться ни одна чиновница, следует сделать его широким из черного атласа, с длинными разрезными рукавами только для вида, подбитый весь зеленым плюшем с тремя бархатными воротниками, [2] обшитыми черным кружевом, и с богатыми шелковыми кистями, пришитыми у воротника спереди и ниспадающими до колен. Но мы не советуем нашим дамам носить подобных плащей: в самом Париже щеголихи простуживаются в них поминутно“.

---

[1] Шарфы.

[2] „Первый, нижний и самый длинный, того же покроя, как обыкновенные пелерины à pointe при платьях; второй такой же, немножко короче первого; третий коротенький, вокруг шеи“.

Для выхода на прогулку надевали шляпы „капор" с большими опущенными полями спереди и по бокам. Украшали их перьями. Эти „шляпки опрокидывают до того, что виден пробор волос. Завязка сбоку завязывается у самого уха".[1] При шляпах носили блондовые (род шелкового кружева) вуали, которые по желанию опускались так, чтобы закрыть все лицо. Тюлевые вуали изобретены позднее.

Дамы, присутствовавшие на похоронах, должны были быть в трауре — в черных закрытых платьях, отделанных черным же крепом. (Д. IV, сц. 1-я. „Напомни мне заехать в магазин купить материи на траурное платье").

В описываемую эпоху женщины носили гладкую прическу с пробором, шиньоном сзади и приколотыми буклями с двух сторон. (Д. III, сц. 2-я. Нина снимает букли и завертывает косу).

Впрочем, эта прическа, сохранившаяся с двадцатых годов, понемногу вытеснялась более модной. Вот ее описание в „Библиотеке для чтения", 1834 г.:

„Шиньоны, вообще низкие, очень легкие и весьма простые, носятся на маковке и обвиваются внизу косою, чтобы дать им вид пошире. Блондовые тюрбаны в большом употреблении: они чрезвычайно красивы. Вместо блонд можно делать тюрбан из газового эшарпа. Большие щеголихи делают тюрбаны из турецких шалей и являются в них даже на бале".

Наряду с тюрбанами продолжали носить токи, модные уже в двадцатых годах.

Вот описание, сделанное современницей: „Тока, которую я выбрала, очень хороша. Наверху султан из перьев очень коротких, а большое перо спускается до плеча. Все белое — тока, перья, платье".[2]

На балах носили туфли, преимущественно атласные, под цвет платья, дома „атласные сапожки черные или того же цвета, что платье".[3] Эти сапожки застегивались сбоку на пуговки.

„Молва" (1832 г., № 27) сообщала, что „чулки так тонки, что нет возможности их носить, не надевая под них розовые шелковые, столь же прозрачные, как и блонды". Тот же журнал в № 43 сообщает, что „перчатки цветные, лайковые подбивают белой лайкой".

---

[1] „Молва", 1832, № 38.
[2] Дневник В. П. Шереметевой, урожд. Алмазовой, М. 1916, стр. 85.
[3] „Библиотека для чтения", 1834 г.

При рединготах перчатки надевались короткие, но с маленькими крагами, а при бальном платье — до локтя.[1]

В 30-х гг. любимыми поставщиками петербургских модниц были портниха Сихлер и модистки Мальпар и Ксавье.

Заботы о своей наружности не ограничивались, однако, заказами нарядов. Маникюр уже в ту пору был известен щеголихам.

Вот что мы читаем в современном издании: „Ногти в продолжение нескольких лет подвержены были двадцать раз прихотям моды. Теперь обрезывают и гранят их en amande (в форме миндалин), пальцы кажутся от того продолговатее".[2]

Ювелирные вещи были в большом ходу; носили фероньеры на лбу, кулоны и ожерелья на шее, браслеты, кольца. В большинстве семей петербургского света ценности переходили из рода в род, и поэтому на балах описываемой эпохи зачастую можно было встретить модно одетую женщину, украшенную, однако, драгоценностями екатерининского времени. Изменчивый женский вкус не всегда все же удовлетворялся украшениями, унаследованными от бабушек, и тут на помощь поспевал Английский магазин, снабжавший модниц вещами новейшего фасона. К таким модным вещицам, сезонным новостям, повидимому, и относились парные золотые браслеты Нины. Примерная цена браслета, указанная Ниной, очень низка для ювелирной вещи; браслет был, очевидно, очень скромен. Любопытно заметить, что в счете Английского магазина А. С. Пушкину поставлен браслет, приобретенный его женой 20 ноября 1834 г. за 150 руб.[3]

Перейдем к мужским модам тридцатых годов. Значительный досуг, которым располагал светский человек, выработал тип светского щеголя, облик которого В. А. Соллогуб рисует в одной из своих повестей („Две минуты").

---

[1] Приводим список портретов, дающих представление о прическах и платьях тридцатых годов и воспроизведенных в легко находимом издании. „Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. Пушкин" Изд. Брокгауз-Ефрона, I—VI, СПБ. 1907—1915: О. С. Павлищева, т. I, стр. 81, Е. П. Бакунина, I, между стр. 288 и 289, гр. А. А. Орлова-Чесменская, I, 561, А. Д. Абемелек, III, 333, А. Д. Смирнова, III, между стр. 374 и 375, Н. Н. Пушкина, IV, между стр. 224 и 225, А. О. Смирнова, V, между стр. 448 и 449, А. О. Смирнова, VI, 103. Модные картинки можно найти в журнале „Молва", выходившем при „Телескопе" и в „Библиотеке для чтения".

[2] Собрание наставлений для уборного столика... Перевод с франц. А... Г... М. 1829, стр. 26.

[3] Литературный архив, М.—Л. 1938, стр. 53.

[Он] „глубоко изучил науку большого света и постиг, что в свете первая добродетель — наружность, что в свете человек ценится не за то, что он есть, а за то, чем он кажется. Не будучи вовсе красавцем, он умел придать себе такой приличный и приятный вид, что никому не приходило в голову спросить, хорош ли он или дурен. Он не позволял себе ни ярких жилетов, ни фраков удивительного покроя, ни странных причесок, ни галантерейных безделок, словом, ничем не привлекал внимания, но сверкал, так сказать, самой утонченной опрятностью... Ни пылинки, ни складки никогда не было заметно на его лондонском платье. Он был истинным щеголем, потому что щеголял не для других, а для себя, щеголял мелочами, не всегда понятными записным франтам, как-то: добротою снежного белья, формою шляпы, тканью черного галстука".[1]

„Истинный щеголь" ничем не привлекал внимания, но наряду с ним немало встречалось в петербургских гостиных „бульварных франтов, затянутых в корсет" (д. I, сц. 3-я) и нарумяненных „жителей модных лавок" (д. I, сц. 1-я), со страстью следовавших за всеми капризами изменчивой моды. Прежде всего такой щеголь уделял большое внимание своей прическе. Гоголь, описывая в 1834 г. Петербург, рисует „бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды атласные как соболь или уголь... усы чудные... которым посвящена лучшая половина жизни, — предмет долгих бдений во время дня и ночи, усы, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагою, усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие".[2]

В „Княгине Лиговской" Лермонтов, описывая званый обед в Петербурге в 1833 г., пишет: „У мужчин прически à la jeune France, à la Russe, à la moyen âge, à la Titus, гладкие подбородки, усы, испаньёлки, бакенбарды и даже бороды".

Разнообразие мужских причесок в эту эпоху распространилось и в офицерские круги и даже побудило Николая I в 1837 г. приказом ввести обязательную прическу для военных, не допускавшую „никаких странностей в усах и бакен-

---

[1] Соч. В. А. Соллогуба, СПБ. 1855, т. II, стр. 137.
[2] „Невский проспект".

бардах". В приказе говорится, что „некоторые из военнослужащих дозволяют себе иметь на голове весьма длинные волосы и причесывают их или даже завивают, подражая всем прихотям новых, странных обычаев, нередко из-за границы к нам достигающих".[1]

Щеголь с утра облекался в изысканный шлафрок (рисунок дан в журнале „Молва", 1832, № 33); днем и вечером он носил фрак. „Единственный наряд всех служащих есть мундирный фрак, отличающийся от обыкновенного светлыми металлическими пуговицами, с гербом, шифром или другими знаками и бархатным или суконным воротником по цвету, присвоенному месту служения".[2]

В „Библиотеке для чтения" за 1834 г. находим следующее описание фрака, носившегося в свете. „Фрак с бархатным воротником; борты также обшитые бархатом; полы подложенные атласом".

Там же дано следующее описание вечернего фрака: „Черный фрак с черным бархатным воротником, узкие панталоны очень светлого цвета, почти в обтяжку и двубортный жилет, откидной, шалью, составляют вечерний наряд щеголя". И. И. Панаев описывает в „Спальне светской женщины" увлекшегося крайностями молодого человека, наряженного по последней моде: „в узкий фрак, совершенно обтягивавший его, с двумя лацканами, отлетевшими далеко от груди и выказывавшимися за спиною, будто остроконечные крылья летучей мыши; с небрежно развевавшимися концами черного галстука, в белых лайковых перчатках, с обстриженною и завитою, как у барашка, головою". Туалет дополнялся галстуком. Увлечение галстуками было большое; существовало даже специальное руководство: „Описание и рисунки сорока фасонов повязывать галстук. Перев. с франц.", М. 1829. Художник, неожиданно оказавшийся владельцем большого состояния, изображенный Гоголем в повести, относящейся к началу тридцатых годов, покупает на радостях „бездну всяких галстуков более, нежели было нужно" („Портрет").

Перчатки и лорнет завершали вечерний наряд светского щеголя.

Верхним мужским платьем в те времена был сюртук (не следует путать его с сюртуком позднейшего времени). Сюртук имел фасон бекеши и был подбит ватой и имел меховой

---

[1] „Исторический вестник", 1883, I, стр. 223.
[2] „Панорама Санктпетербурга", СПБ. 1834, III, стр. 64.

воротник (у Гоголя в „Невском проспекте“ „щегольский сюртук с бобром“). Служащие, когда шли на службу, или, как тогда говорили, в присутствие, носили поверх форменного фрака шинель, — длинное пальто с пелериной.

Из „Записок сумасшедшего“ Гоголя, относящихся к 1834 г., мы узнаем, что шинели „носят с длинными воротниками“, „а на мне, — жалуется чиновник, — были коротенькие, один на другом“. Шинели не форменные назывались плащами и носились с бархатными отворотами, вообще „со всякой отделкой“. Наконец, тогда в моде был английский каррик, т. е. большею частью коричневый или гороховый сюртук с маленькою пелеринкою или капюшоном... Помимо каррика тогда входил еще в моду широкий синий, подбитый бархатом черным, а часто и малиновым, плащ, называвшийся „альмавива“ по имени известного персонажа в пьесе Бомарше.

Тогда в Петербурге модным портным был Руч, и вот, чтобы рекламировать эти два мужских одеяния, „он в виде живых вывесок пустил [двух] братьев ходить по Невскому: для одного он сшил даром величественную синюю альмавиву с малиновым бархатным подбоем; а на другого напялил щегольской светло-гороховый каррик. Вместе с тем в листках, разносимых при афишах, было объявлено об альмавивах и карриках, заказы на которые принимаются в портняжном заведении, на углу Невского и Малой Морской; ежели кому угодно будет удостовериться в красоте фасона этих новомодных одежд, тот может их видеть на двух известных столичных элегантах ежедневно на Невском проспекте между часом и четырьмя пополудни“.[1]

В качестве головного убора носились мягкие шляпы с небольшими полями и высокой тульей и цилиндры; к форменным шинелям — треуголки. В большой моде были тросточки. „Библиотека для чтения“ за 1834 г. сообщает, что „страсть к тросточкам, в том числе и к надежным палкам с богатыми золотыми набалдашниками, украшенными эмалью и каменьями, доходит почти до бешенства“. Иногда, впрочем, трости делались не с набалдашниками. „Молва“ в 1832 г. сообщала, что в тросточках и дамских зонтиках вместо набалдашников „ныне провертывают дырочки и продергивают шнурок или ленточку“.[2]

---

[1] М. И. Пыляев. Замечательные чудаки и оригиналы, СПБ. 1898, стр. 328.

[2] В журнале „Молва“ за 1832 г. даны рисунки мужских мод (в № 33 — шлафрок, в № 27 — фрак, в № 12 — плащ, в № 5 — сюртук).

Остается добавить несколько слов о ливреях слуг, описание которых, помимо модных журналов, мы встречаем и в „Пиковой даме" Пушкина, и в петербургских повестях Гоголя, и у ряда второстепенных беллетристов тридцатых годов.

Лакеи в описываемую пору носили короткие штаны, чулки и туфли. Кафтан (цветной, вечером чаще красный, в дни траура — черный) обшивался галуном с гербами барина. В дни траура на плечо прикалывались черные ленты. При выезде слуга надевал шинель с множеством пелеринок (нижняя—длинная, каждая следующая—короче) и треуголку с галуном. Швейцар в ливрейной одежде стоял с булавой.

ОБСТАНОВКА

Меблировка петербургских домов 30-х гг. носила признаки эпохи переходной. В светских особняках родовитой знати целы были предметы екатерининского времени, начавшего с использования вычурных форм стиля рококо, неуклонно упрощавшего эти формы и доведшего их до строгой линии стиля империи. Александровское время довело этот стиль до совершенства.

В это время применяется преимущественно красное дерево и карельская береза, орнаментированная позолоченной гипсовой лепкой. Мебель этого времени строго архитектурна и имеет характер величественный.

В обстановке в николаевскую эпоху начинает пробиваться все больше и больше стремление к уюту и удобству. Линия смягчается. Кресла и диваны становятся мягче, спинка их и подлокотники даже делаются мягкими, как тогда говорили, эластичными (до того они были твердыми). Разумеется, что залы еще сохраняют холодно-торжественный характер. В них мебель расставлена симметрично, стены или лепные, или обтянуты штофом, окаймленным карнизами; много зеркал большого размера в строгих рамах красного дерева. В гостиных смягчающими моментами являются подушки и шали на креслах, ковры на паркетах, трельяжи, т. е. своего рода ширмы, только не обтянутые тканью, а увитые зеленью.

В залах и гостиных ставились фортепиано. К началу XIX в. было распространено три типа фортепиано: „1) горизонтальный крыловидной формы (рояль), 2) горизонтальный четырехугольный столообразной формы и 3) вертикальные

(пирамидальные и жирафовые фортепиано)". „Первый тип получил преимущественное употребление там, где требовалась большая и полная звучность инструмента, т. е. в концертах и тому подобных случаях, где это дозволял размер помещения. Вторые служили главным образом целям интимной домашней музыки там, где не требовалась большая звучность и где помещение не дозволяло поставить громоздкий рояль".[1]

В мужских кабинетах появляются готические мотивы (увлечение Вальтером Скоттом) или восточный колорит (интерес к Востоку поддерживается кавказскими войнами). Появляются ковровые оттоманки, мужчины курят из длинных чубуков.

Следует отметить, что стены попрежнему обиты штофом, кожей или отделаны лепкой, но появляются и обои (ср. описание комнаты Лизы в „Пиковой даме").

Освещались комнаты люстрами со множеством свечей; бра на стенах и канделябры на столах — тоже со свечами. Ставились также отдельные свечи в подсвечниках. Пламя свечи загораживалось маленьким экранчиком. На окнах ставились транспаранты из цветного или разрисованного стекла. Появляются лампы с колпаками в виде матовых шаров.

В комнатах были камины, перед которыми ставились экраны. Для вызова прислуги существовали звонки — на стенах висели широкие ленты с кольцами внизу, за которые надо было дернуть, чтобы привести звонок в действие. Ставились также колокольчики на столах.

На письменных столах и на бюро с поднимающейся крышкой стояли чернильницы, гусиные перья и песочницы. Написанное чернилами посыпалось мелко просеянным песком.

Картины, гравюры, бронза и фарфор (в особенности большие фарфоровые вазы) были обычными украшениями нарядной комнаты.

---

[1] П. Н. Зимин. Фортепиано в его прошлом и настоящем. М. 1934 стр. 52—53. См. помещенные здесь иллюстрации.

Е. КАНН

МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЕ „МАСКАРАД"

В литературе о „Маскараде" нет ни одной работы о музыкальном оформлении этой пьесы. Между тем, музыке в ней отведена немалая и действенная роль. Красноречиво говорит об этом уже самая композиция сцен: сцены маскарада (сцена 2-я, действие I) и бала (сцена 1-я, действие III), естественно, требуют насыщенного музыкального фона.

Но и в этих сценах речь идет не только о чисто танцовальной музыке. Возьмем, к примеру, сцену маскарада. Танцы вовсе не занимали господствующего места в программах петербургских маскарадов у Энгельгардта в 30-х гг. Не бальный зал, а многочисленные гостиные и прочие укромные уголки были средоточием маскарадных интриг, встреч, словом — всего того, что составляло притягательную силу маскарадного веселья. Модная музыка самых разнообразных жанров звучала, наряду с танцами, на маскарадах в этом петербургском „Пале-Рояле".

Здесь же, в драме Лермонтова, возникает острая коллизия. Бездумно веселится светская толпа. Ее веселью вторят такие же бездумные модные мелодии. И, как резкий контраст, врывается в эту пестрядь звуков и красок едкая, скорбная речь Арбенина:

> ...Пестреет и жужжит толпа передо мной,
> Но сердце холодно, и спит воображенье:
> Они все чужды мне, и я им всем чужой!

В этой же легкомысленной музыкальной атмосфере маскарада рождается второй контраст: под звуки маскарадного попурри или очередного контрданса начинается история оброненного браслета. В дальнейшем движении спектакля эти

мелодии, связанные с драматургической „темой браслета", могут снова законно возникнуть и непосредственно вплестись в сценическое действие там, где драматургическая „тема браслета" получит новое развитие.

В сцене бала Лермонтов как будто ограничился лишь скупыми ремарками, говорящими о танцовальной музыке („слышны звуки музыки"). Но и эта танцовальная музыка не является только иллюстрацией к отдельным эпизодам бала. Примечательно, что тема, казалось бы, безразличного для действия драмы бального вальса неожиданно снова проходит в пьесе и приобретает глубокий внутренний смысл. На бале отзвучал вальс, и в следующей сцене (сцена 2-я, действие III) Нина вспоминает:

Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье
Кружилась я быстрей, и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалося...

Сам Лермонтов ставит здесь перед режиссурой серьезную задачу: музыка на бале должна так аккомпанировать действию, так слиться с драматическим звучанием пьесы, чтобы зрители восприняли этот монолог Нины с особенной остротой.

В ту же сцену бала Лермонтов ввел другой музыкально-драматический эпизод огромного напряжения. Романс Нины на бале — в сущности, кульминация драмы. Полна глубокого смысла авторская ремарка: „В конце 3-го куплета муж (Арбенин. *Е. К.*) входит и облокачивается на фортепьяно..." Как раз в ту минуту звучат последние строки романса:

Тогда я мучусь горько, тайно,
И целый ад в груди моей.

Эти слова воспринимаются как характеристика душевного состояния Арбенина. Старый романс, который выбрала Нина, приобретает новый внутренний смысл и для Арбенина и для Нины. Этот смысл должен быть ясен и зрителю. Недаром Лермонтов заставляет Нину при виде Арбенина оборвать пение. Теперь внезапно смятый романс особенно выразительно звучит как музыкальная прелюдия к очень близкой развязке. Пройдет лишь несколько коротких реплик — и Арбенин подаст Нине яд.

Вся сценическая действенность этого музыкального эпизода внешне определяется именно неожиданным обрывом романса. Между тем, на его текст написано множество пьес

по своей музыкальной форме совершенно законченных.[1] Не беда, если бы эти пьесы исполнялись только на эстрадах, вне связи с „Маскарадом". Но в спектакле всякий такой романс приводит к нелепой сценической ситуации. В самом деле, отзвучала логически завершенная музыка — и вдруг по ходу пьесы следует реплика Арбенина:

Что ж, продолжайте.
Нина. Я конец совсем забыла...

Чтобы избежать такого противоречия с текстом пьесы, композитор, даже при куплетной форме романса Нины (если последний предназначен для спектакля), должен подчеркнуть музыкальными средствами драматический замысел эпизода. Пусть хотя бы в фортепианном сопровождении третьего куплета зритель явственно ощутит, что романс неожиданно оборван.

Вся музыка в „Маскараде", каждый музыкальный эпизод должны нести большую смысловую, остро действенную нагрузку. Самый текст пьесы, если внимательно вчитаться в него, дает к этому ключи. Мы стремились доказать это на разборе отдельных сцен „Маскарада". Доказательства можно углубить и расширить. Так же значимо участие музыки почти во всей драматургии Лермонтова, начиная с совсем ранних его пьес. В „Испанцах", например (сцена 2-я, действие III), печальная „Еврейская мелодия" создает замечательный музыкальный фон для реплик Фернандо об отчизне. В драме „Menschen und Leidenschaften" во время объяснения Юрия и Любови (действие II), по ремарке автора: „Слышна вдали песня русская со свирелью, и то удаляется, то приближается..." И под впечатлением этой песни („Какие звуки! они поразили

[1] Первые композиции на текст „Романса Нины" были написаны задолго до появления „Маскарада" на сцене. Таков, например, романс современника Лермонтова, композитора И. Романуса, изданный в Петербурге в сороковых годах, непосредственно после первого появления „Маскарада" в печати. Огромной популярностью в 80-х гг. пользовался романс на те же слова Елизаветы Кочубей, выдержавший около 10 изданий. Можно упомянуть еще о музыке на текст романса Нины композиторов П. Щуровского, В. Жданова, П. Воротникова, А. Архангельского, Н. Колесникова и др. Насколько некоторые композиторы воспринимали текст романса вне всякой связи со спектаклем, говорит тот факт, что ряд вокальных пьес был написан для баритона. Наибольшей известностью пользуется и ныне „Романс Нины" Глазунова. К сожалению, и эта пьеса—при всех своих высоких музыкальных достоинствах — в спектакле противоречит замыслу Лермонтова. Написанная специально для „Маскарада", она построена как совершенно законченный концертный номер. Из советских композиций наиболее популярен „Романс Нины" В. Шебалина.

мою душу...") Юрий с восторженным порывом бросается к ногам Любови; и т. д. и т. д.

Юноша-драматург, охотно пользуясь музыкой, сознательно избегает „вставных" музыкальных номеров. У Лермонтова музыка всюду участвует в действии, обогащая сценические положения. Эта действенная и многоплановая роль музыки в драматургии Лермонтова получила свое завершение в „Маскараде". [1]

Не случайно наши театры не ограничивались при постановках „Маскарада" лишь отдельными музыкальными иллюстрациями, необходимыми по ходу пьесы, а стремились создавать целостное музыкальное оформление спектакля, которое подчинялось бы единому художественному замыслу. Таковы, например, постановки „Маскарада" в театре Корша в 1912 г. (музыка А. Архангельского), в Александринском театре в 1917 г. (музыка А. Глазунова), наконец, новые постановки „Маскарада" в советских театрах в Баку, в Воронеже и др. [2] Прежде чем обратиться к оценке этой театральной практики, попробуем сформулировать общие предпосылки, которыми следовало бы, на наш взгляд, руководствоваться при музыкальном оформлении „Маскарада".

---

[1] Музыка как один из поэтических приемов проходит через все творчество Лермонтова. Песни-лейтмотивы, переносимые поэтом из одного произведения в другое, тонкое ощущение музыки лермонтовскими героями, наконец, самое рождение многих поэтических образов от звуковых музыкальных восприятий и т. д., — все это очень типично для Лермонтова. Такой творческий прием мы вправе связать с полузабытой страницей его биографии: Лермонтов был музыкально одарен. Он пел и умел играть на скрипке, флейте, фортепиано. Сохранилось известие, что поэт даже сочинил музыку к своей „Казачьей колыбельной песне". Немногие дошедшие до нас сведения о музыкальных пьесах, которые сам поэт исполнял, учась в Университетском пансионе, или позднее, в домашнем кругу (скрипичный концерт Л. Маурера, увертюра к опере Обера „Немая из Портичи", отрывки из оперы Россини „Семирамида"), говорят и о технических музыкальных познаниях Лермонтова. Подробнее по этому вопросу см. работы: В. А. Мануйлова — Новые воспоминания о Лермонтове („Литературный архив", № 1); Е. Канн и А. Новикова — Музыка в жизни и творчестве Лермонтова („Советская музыка", 1939, № 9—10); Е. Канн — Лермонтов и музыка, Музгиз, М. 1939.

[2] К драме „Маскарад" не раз обращались и оперные музыканты. Существуют оперы на этот сюжет, написанные композиторами: Гербером, Фистулари, Колесниковым (изд. 1907 г.). Все эти произведения не представляют художественной ценности и свидетельствуют о варварском обращении либреттистов с текстом Лермонтова. Впрочем, использованная указанными композиторами бытующая и танцовальная музыка эпохи может в известной степени служить справочным материалом.

В „Маскараде“ в образе Арбенина справедливо отмечают отражение темы „Демона“. „Маскарад“ есть, в сущности, первая в творчестве Лермонтова попытка реалистического истолкования темы „Демона“. „Маскарад“ является как бы промежуточным звеном в развитии философских идей „Демона“. Тема ранних вариантов „Демона“ именно в „Маскараде“ впервые обогатилась социальными, „земными“ мотивами. Окончательное реалистическое решение она получила в „Герое нашего времени“. Таким образом, „Маскарад“ мы можем рассматривать как драматургический пролог, ведущий от абстрактной романтики ранних вариантов „Демона“ к психологическому реализму „Героя нашего времени“. Для правильного понимания драмы Лермонтова важны не отголоски демонизма, звучащие в речах Арбенина, а ее общая реалистическая и социальная направленность. Этим должна определяться и сценическая и музыкальная трактовка „Маскарада“.

К сожалению, до сих пор в музыкальном оформлении „Маскарада“ некоторые композиторы шли в сторону от реализма, ударяясь нередко в мистику. Наибольший соблазн таит в себе, разумеется, фигура Неизвестного. По первоначальному замыслу постановки „Маскарада“ в Александринском театре, Неизвестному был дан торжественный мистический лейтмотив, который сопровождал его появление на сцене. Фигуру Неизвестного в черной маске, в черных перчатках, бросающего свои реплики под таинственную музыку, постановщик стремился поставить чуть ли не в центр пьесы. А ведь вся фигура Неизвестного была лишь вынужденной данью автора цензурным требованиям. Недаром Лермонтов вложил ему в уста монолог, который весьма недвусмысленно раскрывает зрителю служебное назначение этого „карающего“ персонажа:

Неизвестный *(подняв глаза к небу, лицемерно)*.
Казнит злодея Провиденье!..

Нет нужды доказывать, что фигуру Неизвестного никак не следует акцентировать ни в сценическом воплощении, ни в музыке к пьесе.

В постановке лермонтовской драмы в театре Корша (1912 г.) в таинственные, символические тона была окрашена вся музыка совсем уж реальной сцены „Маскарада“. Любопытно, что в перечне музыкальных номеров этой сцены был фрагмент с таким многозначительным заголовком: „Кошмар маскарада“. В данном случае символические замыслы композитора полностью совпали с мистическими замыслами режиссуры.

В некоторых старых постановках „Маскарада“ музыка нередко возникала независимо от логического ее обоснования. К примеру: Неизвестный является к Арбенину (действие IV). На квартире Арбенина в этот момент решительно неоткуда звучать музыке. А музыка все-таки звучит, словно из „астральных сфер“ (постановка Александринского театра). Думается, в реалистическом „Маскараде“ всякая музыка может звучать лишь по ходу действия, в прямой зависимости от действия и при наличии логических предпосылок для нее в самой сценической ситуации. Это тем более законно, что Лермонтов сам тонко умеет пользоваться музыкой и создает, где это нужно, широкие возможности для режиссуры и композитора. Разумеется, авторы спектакля вправе облечь свою постановку в общую музыкальную рамку (музыкальные вступления, антракты, финалы отдельных сцен). Вся эта музыка, звучащая либо до поднятия занавеса, либо при его падении, вполне планомерна и может творчески аккомпанировать спектаклю, не вторгаясь в действие и не нарушая сценической композиции. При таких условиях музыкальное оформление будет органично и целостно само в себе. Композитор должен умело сочетать музыкальные фрагменты, включенные в действие, с общей музыкальной рамкой таким образом, чтобы ведущие музыкальные темы спектакля получили полное развитие и завершение. Тогда музыка „Маскарада“ будет гармонически сливаться со всем движением пьесы. Только при этих условиях в спектакле, кажется нам, можно избежать разрыва, который нередко бывает в драмах, идущих с музыкой: пьеса развивается последовательно от эпизода к эпизоду, от акта к акту, а музыка идет скачками, от номера к номеру. Нет нужды говорить, что создать целостную музыку к „Маскараду“, отвечающую всем этим требованиям, значит выполнить сложную творческую задачу. В нашей театральной практике, при бесспорных удачах отдельных музыкальных фрагментов, такого музыкального оформления „Маскарада“ мы пока еще не имеем.

Какие же основные темы драмы могут прозвучать в музыке к „Маскараду“?

Прежде всего, это, конечно, тема самого Арбенина — сильной натуры, великих страстей, борьбы и обреченности („Везде я видел зло и, гордый, перед ним нигде не преклонился...“, действие I, сцена 3-я).

Вторая, контрастирующая тема — Нины, женственная тема любви, страдания, жертвы.

Третья музыкальная тема может определить общий фон, на котором развертывается драматическая коллизия „Маскарада". Это характеристика петербургского общества, ничтожного мира, где копошатся игроки, шулеры, светские Звездичи всех рангов. Пестрая и многоликая, но объединенная одним лейтмотивом пошлости, толпа. Кстати, такая общая музыкальная тема (условно — „тема света") избавляет от надобности присваивать отдельным персонажам из этого мирка (Шприх, Казарин, Звездич) индивидуальные музыкальные характеристики. Именно в драматическом спектакле надо тщательно избегать дробления музыкальных тем и характеристик, ибо оно может привести к ненужной и опасной для драмы „оперности".

Наконец, последняя, в сущности, „игровая" тема — интриги, слепого случая, приводящего к роковой развязке, — это, условно говоря, „тема браслета", на котором построено сюжетное движение пьесы.

Все эти музыкальные темы не могут, конечно, существовать обособленно, вне глубокой связи со всей бытовой музыкальной атмосферой спектакля. Чем органичнее будет эта связь, тем действеннее будет вся музыка. Насколько острее прозвучит, например, тема Арбенина, если она неожиданно возникнет в преображенных ритмах маскарадного контрданса! Салонный романс Нины перестанет быт вставным романсом, если он родится от общей темы Нины. Он станет одним из звеньев в развитии этой общей темы, которая прозвучит и до романса — в музыке на маскараде и позднее — в музыкальном вступлении к сцене смерти Нины.

Композитор, создающий музыку к „Маскараду", вправе свободно использовать общую музыкальную рамку спектакля (вступления, антракты, финалы) для развития, столкновения и контрапунктического сплетения указанных ведущих тем. В самом же действии эти темы должны прозвучать (в том или ином музыкальном контексте), лишь строго подчиняясь логическому течению пьесы.

Нам остается, идя по актам и сценам, проследить, как расположится в спектакле вся музыка к „Маскараду". Мы исходим при этом из только что изложенных принципиальных соображений. Мы будем, следовательно, говорить не только о музыке, вытекающей из той или иной сценической ситуации в пьесе, но и о том музыкальном материале, который, по нашему мнению, может быть вполне законно введен как общая музыкальная рамка спектакля (музыка до поднятия и при падении занавеса).

Действие I, сцена 1-я. Музыкальное вступление. О тематическом материале мы уже говорили выше. Из четырех ведущих тем лишь „теме браслета", на наш взгляд, уместнее прозвучать позже — в музыкальном вступлении ко второй сцене (маскарад). Дело таланта, вкуса, мастерства композитора использовать этот материал в любой взаимосвязи и в любом порядке. Но к поднятию занавеса вступление должно подвести к характеристике того общества, в котором развернется драма. Какая-нибудь модная песенка эпохи — подлинная или стилизованная — даст ощущение мира игроков, которых сейчас увидит зритель. В момент поднятия занавеса последние ноты этого припева (конечно, без слов!) могут прозвучать и на сцене до первой, немедленно раздающейся реплики: „Иван Ильич, позвольте мне поставить..." В конце первой сцены есть реплика слуги: „Готово ужинать...", и следующая реплика хозяина („Пойдемте, господа, шампанское утешит вас в потере...") может прозвучать на фоне музыки, раздающейся в ту минуту из столовой (за сценой играет небольшой ансамбль). Бравурная застольная музыка, подхваченная и тематически развитая оркестром при падении занавеса, естественно довершит музыкальную характеристику мира игроков. Эта тема пройдет, таким образом, и во вступлении и в финале первой сцены.

Сцена 2-я. Музыкальное вступление строится на танцовальном и бытовом материале эпохи, в который впервые вплетается „тема браслета". В зависимости от конкретного режиссерского плана расположится вся танцовальная и прочая, нетанцовальная музыка в сцене маскарада. Важно лишь помнить, что Арбенин и Звездич приезжают в разгар маскарада. Стало быть, никакой „канонической" последовательности в танцах уже нет. Вальсы, кадрили, мазурки, галопы могут сменять друг друга в любом порядке. Но гораздо чаще звучит на маскарадах 30-х гг. „настроенческая" музыка для так называемых „променадов". Здесь исполняются модные оперные попурри, увертюры, песни без слов, сентиментальные „morceaux oubliés", серенады, чувствительные ноктюрны и т. д. На этом фоне (разумеется, очень экономно и выразительно построенном) идет вся сцена маскарада.

Наметим ее основные музыкально-сценические ситуации. При поднятии занавеса — на сцене „променад". Звучат последние такты модного попурри. Пауза в музыке. Монолог Арбенина: „Они все чужды мне, и я им всем чужой". Пауза в тексте — и в снова раздающейся приглушенной музыке по-

Пантомима 4я

„Падающий браслет“

Пантомима 5я

„Поднятый браслет“

пурри возникает сумрачная тема Арбенина. Эта тема, развиваясь и видоизменяясь, вновь пройдет после слов Арбенина, в конце первого выхода.

Выход второй. Вдали в бальном зале могут начаться танцы.

Выход третий. Тема Арбенина после слов маски: „Несчастье с вами будет в эту ночь", вскоре опять возникает в „променадной" музыке.

К выходу четвертому (момент, когда Нина теряет браслет) в музыке вырастает тема Нины, скрещивающаяся с „темой браслета". В музыке Глазунова к „Маскараду" эта игровая тема браслета впервые приобрела большую действенность. Правда, в первоначальных вариантах музыки она неоправданно расщеплялась („Потерянный браслет", „Найденный браслет"). [1]

Выход пятый. „Первая маска (одна)". Очевидно, в бальном зале снова начались танцы. Маска (баронесса) находит браслет. Его тема на какой-то короткий миг проходит в танцовальной музыке.

Выход шестой. К концу его — новый „променад". Баронесса передает браслет Звездичу. В музыке — тема браслета, которая к выходу седьмому переходит в тему Арбенина и как бы предваряет его появление (обе темы возникают на фоне танцовально-променадной музыки).

Выход седьмой. Когда Звездич показывает браслет Арбенину, звучит „тема браслета", и далее, к концу сцены, она растворяется в бравурной музыке лихого галопа или мазурки, которая с падением занавеса превращается в музыкальный финал всей маскарадной сцены (лейтмотив „света").

Сцена 3-я. Вступление. Тема Нины. Реминисценции маскарада. В конце впервые в трагическом преломлении — „тема браслета".

Выход пятый. Кончилось объяснение Арбенина с Нивой. Нина удалилась к себе. В паузе, когда Арбенин „подходит к двери жены и слушает", в этот поздний час издали могут прозвучат куранты Петропавловской крепости. Последняя реплика Арбенина. Медленно идет занавес, и в оркестре от курантовой мелодии рождается короткий финал сцены (темы Нины — Арбенина).

---

[1] Эти интересные фрагменты музыки к „Маскарэду" мы впервые публикуем по автографам Глазунова с любезного разрешения зав. Центральной музыкальной библиотекой в Ленинграде Н. В. Мамуна.

Действие II. Вступление. „Тема браслета". Новые реминисценции маскарада.

Выход первый. Баронесса после слов: „Нет, не могу читать... и вспомнив то, что было, сама себе еще дивлюсь"— может подсесть к фортепиано и наиграть кусочек маскарадной музыки, в которой явственно прозвучит „тема браслета". При входе Нины баронесса резко оборвет музыку, как бы скрывая всякое воспоминание о происшедшем с нею на маскараде. В постановке Александринского театра эта „тема браслета" звучит в фортепианной музыке, которую играет баронесса в выходе пятом (ее разговор со Звездичем). Это противоречит сценической ситуации. Баронесса не только скрывает от Звездича свое участие в маскарадной интриге („Откройся я ему, со мной бы было то же"), но вскоре и Шприха сознательно наведет на ложный след. С чего же баронессе в таком случае „напоминать музыкой" об отданном ею Звездичу браслете? Иное дело, когда баронесса, после ухода Звездича, остается одна (конец шестого выхода). После реплики: „...хотя б ценой мучений пришлося выкупить проступок новый мой!.." стоит авторская ремарка: „задумывается". Здесь баронесса вновь может вернуться в прерванной музыке, к воспоминаниям о маскараде, которые ее не покидают. Она оборвет игру на реплике: „какая цепь ужасных предприятий!.." Музыкальная тема браслета непосредственно переключится теперь в текст пьесы.

В сценах 2-й, 3-й и 4-й по ходу действия нет, собственно, места для музыки. Остается музыкальная рамка (вступления и т. д.). Ведущие музыкальные темы спектакля уже прошли перед зрителем. Во вступлениях к трем сценам II действия эти темы получат дальнейшее развитие. К примеру: перед сценой 2-й музыкальные темы — Арбенина и „света" — предваряют драматическое содержание этой сцены. Вступление к 3-й сцене может быть построено на темах „света" и браслета. В постановке Александринского театра в этой сцене применяется и такой музыкальный прием: военный марш флейтщиков и барабанщиков, проходящих за кулисами, как бы характеризует казарменный николаевский Петербург и служит музыкальным фоном для Звездича. Вступление к 4-й сцене, построенное на остром столкновении тем Арбенина и „света", создает музыкальный материал и для финала ко всему II акту.

Действие III. Вступление. В мотивы бальной музыки явственно вплетается тема Нины. Танцы вначале проходят

в „канонической" последовательности: полонез, вальс. Их нужно разместить в пределах текста. После реплики хозяйки: „Почти все съехались, и здесь нам будет тесно. Прошу вас в залу, господа!" начинается полонез. До выхода третьего должен прозвучать и вальс, который успеет протанцовать Нина, ибо она уже больше со сцены не уходит.

Какой вальс играть? В Александринском театре А. К. Глазунов ввел в сцену бала „Вальс-фантазию" Глинки. К сожалению, хронологически это не оправдано: „Вальс-фантазия" написан в 1839 г., а окончательная редакция его сделана лишь в пятидесятых годах. Слова Лермонтова о „новом вальсе", вложенные в уста Нины, никак не могут относиться к произведению Глинки, которое вошло в быт значительно позднее.

В эпоху создания „Маскарада" танцовальная музыка питалась из французских источников, чаще всего даже безыменных. Но примерно в то же время уже начал проникать в Россию вальс нового стиля, созданный такими „королями" вальсов, как Иосиф Ланнер, Иоганн Штраус (отец) и Иосиф Лабицкий. Их вальсы пользовались всемирной популярностью, а из вальсов Лабицкого уже делал переложения для оркестра молодой Глинка. Очевидно, на этих новых интонациях, начинавших в ту пору входить в моду, и может быть построен в „Маскараде" „новый", по определению Нины, вальс.

О романсе Нины мы говорили достаточно подробно. В Александринском театре, чтобы „оправдать" пение Нины на балу, в эту сцену вводится нечто вроде „концертного отделения". Перед романсом Нины в центральной бальной зале пианист исполняет соло на фортепиано. Таким же концертным номером, привлекающим внимание всех гостей, оказывается в подобной обстановке и пение Нины. Это противоречит и тексту и замыслу пьесы. Бальный зал, видимо, где-то далеко. На сцене — гостиная, куда удаляется группа гостей и хозяйка (ее реплика: „не худо бы немного отдохнуть..."). Здесь, в тесном кругу, среди знакомых, Нина и соглашается петь. Ее романс, очень интимный, нельзя превращать чуть ли не в профессиональный концертный номер для всей бальной публики.

Нина и Арбенин покидают бал в самом разгаре. В конце сцены (их уход и реплика Неизвестного) снова возникают танцы. Теперь по бальным „канонам" эти танцы строятся на материале кадрилей и мазурок.

Сцена 2-я. В коротком вступлении—реминисценции бала и романса. Тема Нины получает полное завершение.

Действие IV. Вступление. Окончательно развивается тема Арбенина, его обреченности. В постановке Александринского театра при поднятии занавеса хор за сценой в сопровождении гармониума исполняет развернутое andante церковного стиля. Это — как бы панихида по Нине. В текст пьесы введены новые слова. Хор поет:

Куда сокрылись вы, привязанностей звенья,
Мирские замыслы, блеск злата и сребра...

Самая эта вставка в текст „Маскарада" никак не оправдана. Думается, что музыкальное вступление к последней сцене при закрытом занавесе гораздо уместнее всей этой театрализованной панихиды. Кстати, у Лермонтова и нет панихиды. Лишь родственники „приходят" и „уходят". Ведущей музыкальной темой в последней сцене должна быть, конечно, тема Арбенина, а не Нины.

Мы уже говорили о неоправданном звучании музыки в самом ходе IV действия (выход Неизвестного, монологи Арбенина). В музыкальной партитуре спектакля в Александринском театре звучание музыки после слов Арбенина — „Не я ее убийца. Ты, скорей!" — мотивируется так: „как эхо, во всех комнатах старого дома целый ряд повторяющихся аккордов панихидного хора". Эти режиссерские ухищрения вызывались, видимо, тем, что в IV действии нет реальных обоснований для музыки. Однако после окончания действия композитор вправе дать пусть короткий, но выразительный музыкальный финал всего спектакля.

Музыкальное оформление „Маскарада" должно быть строго подчинено закону экономии художественных средств и времени. Всякая тенденция чрезмерно раздвинуть музыкальную рамку нарушит драматическую стройность и общий ритм спектакля.

Прежде чем перейти к рекомендации справочного материала для композиторов, оформляющих „Маскарад", надо сказать несколько обобщающих слов о музыке Глазунова. Пока это единственное достойное внимания произведение из всего написанного к „Маскараду". Нет нужды отмечать высокое мастерство музыки Глазунова, блестящую инструментовку, мелодическое богатство, лиризм и театральность многих эпизодов. Но вначале в спектакль был привнесен режиссурой мистический элемент, который многое продиктовал композитору. Поэтому теряет, например, свое значение почти вся музыка к IV действию. Больших сценических коррективов

требует „Романс Нины“ и т. д. Зато всю свою ценность сохраняет музыка сцен маскарада и бала. Очень хороши и остры многие музыкальные пантомимы. Однако эти фрагменты не создают целостного оформления спектакля.

Какими источниками может пользоваться советский композитор, чтобы проникнуться музыкальной атмосферой тридцатых годов, типичной для „Маскарада“? Мы уже упоминали о господстве в бальном и маскарадном быту этой эпохи интонаций французской опереточно-танцовальной музыки и, особенно, интонаций французских кадрилей. [1] Этими интонациями был проникнут музыкальный репертуар знаменитого Павловского вокзала. Они проникают в многочисленные музыкальные альбомы (см. „Прибавления“ к „Лирическим альбомам“ Глинки и Павлищева за 1829 и 1832 гг., к музыкальному альбому И. Ласковского и Н. Норова за 1832 г.; музыкальный журнал „Эолова арфа“, издававшийся А. Варламовым в 1833 г.). Типичный для эпохи танцовальный материал представляют арранжировки известного капельмейстера Константина Лядова (отца крупнейшего русского композитора А. К. Лядова). Огромной популярностью в те времена пользовались полонезы Огинского. Как уже отмечалось, вальсы нового стиля и отчасти кадрили были представлены именами Иоганна Штрауса (отца), Лабицкого, Ланнера. Громадный успех имели также лендлеры и особенно галопы Ланнера. Особое место занимают ранние вальсы Глинки, интонации которых также могут быть использованы как типичные для эпохи. Очень характерный и выразительный материал для мазурок и контрдансов 30-х гг. можно найти в фортепианных сочинениях И. Ф. Ласковского.

Для всевозможной „променадной“ музыки в сцене маскарада можно воспользоваться увертюрами Людвига Маурера, модными маршами и попурри Штрауса-отца. Еще продолжали держаться в быту и такие популярные в свое время марши, как марш из оперы Мегюля „Два слепых“.

В „настроенческую“ музыку маскарада могут вплетаться бытовавшие мотивы излюбленных песен и романсов русских композиторов (Титова, Варламова, Алябьева, Верстовского, Яковлева, Рупини и др.).

---

[1] Рядом ценных соображений по поводу бытующего интонационного материала эпохи „Маскарада“ любезно поделился с нами Б. В. Асафьев, за что автор приносит ему искреннюю благодарность.

Для всевозможных попурри наиболее часто прибегали к мелодиям самых популярных в то время опер. Это в первую очередь — оперы Обера („Фра-Дьяволо", „Влюбленная баядерка", „Фенелла" [1]), Россини („Севильский цирюльник", „Сорока-воровка", „Танкред") и Вебера („Волшебный стрелок"). [2]

---

[1] Сам Лермонтов засвидетельствовал моду на эту оперу в своем романе „Княгиня Лиговская". В „Северной пчеле" печатались даже целые рассказы, сюжеты которых строились на поголовной погоне за театральными билетами на „Фенеллу".

[2] Подробнее о музыке эпохи — см. П. Столпянский, Музыка и музицирование в старом Петербурге; Н. Финдейзен, Музыка в русской общественной жизни нач. XIX века; Лисовский, Музыкальная литература в России; Ю. К. Арнольд, Воспоминания, т. I—III; М. И. Глинка, Записки; С. Смоленский, „80 и 60 лет назад". Из периодических изданий любопытный музыкально-бытовой материал дает „Северная пчела" за 30-е гг.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1-е

К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ „МАСКАРАДА“ [1]

I. „МАСКАРАД“ НА ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ СЦЕНЕ

1852. Александринский театр. Первая постановка нескольких сцен из „Маскарада“.

1853. Малый театр. То же.

1862. Малый театр. Первая постановка полной четырехактной редакции (с изъятием отдельных стихов).

1864. Первая постановка всей драмы полностью на сцене Александринского театра.

Начиная с 1860-х гг. „Маскарад“ часто ставится на провинциальной сцене — в Самаре, Оренбурге, Одессе и других городах, но точные сведения о каждой отдельной постановке собрать пока что не представляется возможным.

1875. Одесса. Постановщик и исполнитель роли Арбенина — Аграмов, выступавший в этой роли и в ряде других городов.

1880. Москва. Пушкинский театр Бренко В роли Арбенина — М. И. Писарев, много раз исполнявший ее на провинциальной сцене.

1882. Москва. Театр Корша.

1883. Петербург. Клуб первого общественного собрания. Любительский спектакль.

1888—1889. Возобновление в театре Корша с А. П. Ленским в роли Арбенина.

1889. Возобновление „Маскарада“ в Александринском театре (в связи с 75-летием рождения Лермонтова). Поставлены только три сцены.

1892—1893. Петербург. Панаевский театр.

1893. Ученический спектакль драматических классов школы Московского филармонического училища. Преподаватели: А. И. Южин и Вл. Ив. Немирович-Данченко. В программе сцены из „Маскарада“.

1893. Петербург. Театр Неметти.

1895. Возобновление в Александринском театре.

---

[1] Настоящий список, не претендующий на полноту, составлен по материалам Кабинета Островского и русской классики и Библиографического кабинета ВТО.

1900. Петербург. Малый театр.
1910. Киев. Театр Соловцова.
1911. Саратов
1912. Москва. Театр Корша.
1913. Москва. Театр Ренессанс.
1914. Петроград. Народный дом.
1914. Юбилейные постановки „Маскарада" в Баку, Владикавказе, Киеве, Ялте.
1917. Александринский театр. Спектакль возобновлялся в 1925 и 1939 гг., оба раза — в новых режиссерских редакциях.

II. „МАСКАРАД" НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

1934

Архангельск. Большой драматический театр. Пост. А. В. Соколова, худ. А. В. Рыков.
Баку. Бакинский рабочий театр. Пост. С. А. Майорова, худ. С. М. Ефименко.
Осташков. Городской театр. Пост. В. В. Познанского, худ. А. И. Пимешкова.

1935

Курск. Областной драматический театр. Пост. Е. П. Студенцова.
Пенза. Драматический театр. Пост. Н. А. Смирнова, худ. Н. Г. Никольский.
Таганрог. Городской театр. Пост. А. Б. Надеждова, худ. А. А. Ландышев.
Челябинск. Облдрамтеатр им. Цвилинга. Пост. и оформление Б. А. Фердинандова.

1936

Александровск-на-Сахалине. Областной драматический театр.
Воронеж. Большой Советский театр. Пост. Я. А. Варшавского, худ. С. Нарцов.
Калинин. Областной драматический театр. Пост. Д. Г. Митина, худ. И. В. Мячин.
Орджоникидзе. Городской театр. Пост. М. П. Смелкова, худ. Х. Г. Коске (возобновлен в 1939 г.).
Уфа. Русский государственный театр драмы. Пост. Патлиса.
Чкалов (б. Оренбург). Областной драматический театр. Пост. С. А. Пронского, художник С. Александров.

1937

Астрахань. Городской театр. Пост. Н. А. Смирнова, худ. М. В. Барышев.
Куйбышев. Областной драматический театр им. Горького. Постановка Г. А. Шебуева.
Рязань. Городской театр.

1938

Благовещенск. Городской театр. Пост. М. П. Малинина.

Калинин. Пост. Д. Г. Митина.

Павлово на Оке. Городской театр. Пост. М. И. Пясецкого, художник Б. А. Протопин.

Турткуль (Каракалпакская АССР). Государственный театр.

1939

Вологда. Областной драматический театр. Пост. Г. И. Новикова,

Ворошилов (Приморский край). Уссурийский областной драматический театр. Пост. Н. Г. Гнедича, худ. С. С. Сережин.

Ворошиловск. Краевой драматический театр. Пост. Л. В. Развозжаева, худ. Х. Г. Коске.

Днепропетровск. Русский драматический театр им. Горького. Пост. В. Е. Маккавейского, худ. С. С. Казарновский.

Йошкар-Ола. Марийский государственный театр (русская труппа). Пост. В. Т. Славина, худ. П. П. Шашков.

Кострома. Городской театр им. А. Н. Островского. Пост. Н. М. Церетели, худ. А. К. Грозин.

Краснодар. Драматический театр им. Горького. Пост. К. Ф. Степанова-Колосова, худ. Л. П. Цыгоев.

Омск. Областной драматический театр. Пост. Д. О. Козловского, худ. Носков.

Пенза. Областной драматический театр. Пост. П. Л. Леонтьева.

Севастополь. Театр им. Луначарского. Пост. Б. А. Бертельса, худ. А. П. Ефимов.

Сухуми. Государственный театр Абхазии.

Таганрог. Городской театр. Пост. Н. Г. Гайдарова, худ. Н. Г. Александрова.

Ташкент. Государственный русский драматический театр им. Горького. Пост. Л. Н Ицкова, худ. В. В. Роберг.

Тула. Областной театр им. Горького. Пост. А. Б. Велижева, худ. В. В. Попов.

Шахты. Городской драматический театр. Пост. Борвасекова.

Энгельс. Русский драматический театр. Пост. К. М. Агеева.

1940

Горький. Областной драматический театр. Пост. В. П. Лермина, худ. К. И. Иванов.

Ижевск. Русский драматический театр. Худ. И. Я. Коваленко.

Иркутск. Областной драматический театр. Пост. Г. А. Боганова, худ. В. Б. Косыгин.

Казань. Большой драматический театр. Пост. А. Я. Варшавского, худ. Н. Н. Бельский.

Сталинск. Драматический театр. Пост. В. В. Познанского.

III. „МАСКАРАД" НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ

Имеются сведения только об одной постановке „Маскарада" за рубежом:

1928. Висбаден (Германия). Пост. Артура Сакхайма.

СПИСОК УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ

А. В. Анатольев (Сталинск).
Ираклий Андронников.
Г. П. Ардаров (засл. арт. РСФСР, Казань).
Н. С. Ашукин.
К. М. Бабанин.
Н. Л. Бродский, проф.
Бронштейн (Пятигорск).
Баркевич (Липецк).
Я. А. Варшавский (Казань).
А. Б. Велижев (Тула).
Э. Г. Герштейн.
С. Н. Дурылин.
В. А. Дарвишев (Саратов).
И. М. Доронин.
С. М. Заманский.
М. Б. Загорский.
О. И. Зденовский (Калинин).
Искандер (Ленинград).
С. Кара-Мурза.
Кондратьев.
М. Б. Левин.
Лейзеров.
Н. А. Любович.
В. П. Лермин (Горький).
К. Н. Ломунов.
С. А. Марголин.
Б. В. Нейман, проф.
К. Г. Незванова (Воронеж).
П. И. Новицкий, проф.
Оршанский (Ярославль).
В. И. Осенев.
А. М. Пудалов.
А. А. Поваренин (Липецк).
Ю. П. Ральф.
И. А. Слонов, нар. арт. РСФСР (Саратов).
И. М. Толчанов, засл. арт. РСФСР.
А. П. Тутышкин.
М. Хардин (Ярославль).
Шахов (Саранск).
Н. А. Шифрин.
И. И. Шнейдерман.
Г. Г. Штайн.
И. Э. Эйгес.
Б. М. Эйхенбаум, проф. (Ленинград).
Л. М. Эльстон (Тамбов).
П. Б. Юдин (Горький).
Ю. М. Юрьев, нар. арт. СССР (Ленинград).
Н. И. Якушенко, засл. арт. РСФСР (Казань).

ПРИЛОЖЕНИЕ 3-е

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ „МАСКАРАДУ“

1. Вступительное слово проф. П. И. Новицкого — „Драматургия Лермонтова и советский театр“.
2. „Лермонтов и романтический театр“ — доклад С. Н. Дурылина.
3. „Маскарад“ как социальная трагедия“ — доклад К. Н. Ломунова.
4. „Пять редакций „Маскарада“ — доклад проф. Б. М. Эйхенбаума (Ленинград).
5. „Язык „Маскарада“ — доклад проф. Б. В. Неймана.
6. „Моя работа над образом Арбенина“ — доклад нар. арт. СССР Ю. М. Юрьева.
7. „Лермонтов на советской сцене“ — доклад Г. Г. Штайна.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Тоновые иллюстрации:

„Маскарад" в постановке Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Ленинград. Постановка 1917 г., возобновлена в новой редакции в 1939 г.

Арбенин — Ю. М. Юрьев

Нина — Н. М. Железнова

Нина — Е. М. Вольф-Израэль

Баронесса — Е. И. Тиме

Звездич — Е. П. Студенцов

Неизвестный — Я. О. Малютин

Шприх — И. П. Новский

Доктор — М. Л. Никельберг

Казарин — В. Г. Гайдаров

Хозяин игорного дома — А. З. Оранский

Понтер — Н. Н. Урванцов

Понтер — В. М. Фокин

Государственный областной театр драмы. Воронеж

Арбенин — А. В. Поляков

Нина — К. Г. Незванова

Нина — К. Г. Незванова, Арбенин — А. В. Поляков

Большой драматический театр. Казань. Постановка Я. А. Варшавского. Художник Н. Н. Бельский

Действие I, сцена 1-я

Действие IV, сцена 1-я

Арбенин — Г. П. Ардаров

Звездич — О. Л. Коханский

Шприх — Н. И. Якушенко

Областной драматический театр гор. Горький. Постановка В. П. Лермана
Художник К. И. Иванов

Арбенин — В. П. Юдин, Звездич — Б. В. Костин
Шприх — Т. С. Тарский, Баронесса — Ф. Н. Белинская
Действие III, сцена 1-я

Стиль эпохи „Маскарада"

Петербургский маскарад. Литография первой половины XIX века
Зал с хоромами. Ольгово
Круглый зал в Кузьминках
Зал в Архангельском
Вестибюль в доме М. И. Мятлевой
Белый зал. Никольское
Анфилада в доме М. И. Мятлевой
Уголок гостиной. Скугарево
Уголок гостиной. Никольское Урюпино
Образцы мебели первой трети XIX в. (11 илл.)
Моды начала 30-х гг. XIX в. (9 илл.)

Фрагменты музыки Глазунова к „Маскараду"

Пантомима 4-я. „Падающий браслет"
Пантомима 5-я. „Поднятый браслет"

Цветные иллюстрации:

М. Ю. Лермонтов. Акварельный автопортрет. 1837 г. (Фронтиспис)
Эскизы костюмов художника Натана Альтмана к постановке „Маскарада" в Киевском гос. театре русской драмы (вклейки)

Эскизы костюмов персонажей драмы:

Арбенин (к стр. 17)
Нина (к стр. 33)
Шприх (к стр. 41)

Эскизы маскарадных костюмов:

Домино (к стр. 49)
Испанка (к стр. 57)
Весна (к стр. 65)
Осень (к стр. 73)

Дама бубен (к стр. 81)

Спина костюма дамы бубен (к стр. 89)

Дама червей (к стр. 97)

Дама треф (к стр. 105)

Дама пик (к стр. 113)

Эскизы костюмов художника А. Я. Головина к постановке „Маскарада" в б. Александринском театре. 1917 г.

Нина (к стр. 121)

Неизвестный — действие I, картина 2-я (к стр. 137). Публикуется впервые с оригинала, хранящегося в Ленинградском театральном музее

Индеец — маскарадный костюм (к стр. 153)

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Предисловие 3
Павел Новицкий. Лермонтов и социалистический театр . . . 5
С. Н. Дурылин. Лермонтов и романтический театр 15
Конст. Ломунов. „Маскарад" Лермонтова как социальная трагедия 43
Б. Эйхенбаум. Пять редакций „Маскарада" 93
Б. В. Нейман. Язык пьес Лермонтова 109
Ю. М. Юрьев. Моя работа над образом Арбенина 121
Г. Г. Штайн. „Маскарад" на советской сцене 137
И. И. Шнейдерман. Научно-творческая конференция, посвященная драме Лермонтова „Маскарад" 179
Н. А. Шифрин. Вопросы оформления „Маскарада" 203
Н. С. Ашукин. Историко-бытовой комментарий к драме Лермонтова „Маскарад" 211
Е. Канн. Музыка в спектакле „Маскарад" 249

Приложения

1. К сценической истории „Маскарада" (список постановок „Маскарада" на дореволюционной и советской сцене) 263
2. Список участников научно-творческой конференции, посвященной „Маскараду" 266
3. Программа конференции, посвященной „Маскараду" 267

Перечень иллюстраций 268

32759.

3152/

Ответственный редактор В. Л. Финкельштейн. Худож. и техн. ред. Л. А. Рождественская. Худ. М. А. Кирнарский. Корректор Н. П. Малков. Сдано в набор 20-VIII-40 г. Подписано к печ. 30/XI-40 г. М 39319. Заказ № 6163. Тир. 3000. Объем 15,5 авт. л. Печ. 17 л., 52 илл. тон. 16 цветн. Печ. зн. в 1 л. 40000. Бумага 62×94 1/16. Иллюстр. тонов. и цветн. (эскизы Головина) изгот. в тип. им. Ивана Федорова. Цветн. (эскизы Н. Альтмана) в тип. Лениздата № 2. Тип. арт. „Сов. Печатник". Ленинград, Моховая улица, д. 40.

1841—1941

1841–1941